

# **ITINERÁRIOS**

## **REVISTA DE LITERATURA**

**Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara**

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretora

Profa. Dra. Rosa Fátima de Souza Chaloba

**Pós-Graduação em Estudos Literários**

Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vice-Coordenador

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

**ITINERÁRIOS – Revista de Literatura**

**Editor responsável**

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

**Editores deste número**

Cido Rossi (UNESP-Araraquara)

Luciana Moura Colucci de Camargo (UFTM)



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

**ITINERÁRIOS – Revista de Literatura**

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: [itinerarios@fclar.unesp.br](mailto:itinerarios@fclar.unesp.br)

homepage: [www.fclar.unesp.br](http://www.fclar.unesp.br)

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

# **ITINERÁRIOS**

## **REVISTA DE LITERATURA**

O GÓTICO E AS MULHERES

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 47	p. 1-248	jul./dez. 2018
-------------	------------	-------	----------	----------------

### Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)  
Antonio Dimas (USP)  
Cecília de Lara (USP)  
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)  
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)  
Evando Batista Nascimento (UFJF)  
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)  
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)  
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)  
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/  
França)  
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)  
João Roberto Faria (USP)  
José Luis Jobim (UFF/UERJ)  
José Luiz Fiorin (USP)  
Kathrin Rosenfield (UFRGS)  
Lauro Frederico Barbosa da Silveira  
(UNESP)  
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)  
Raúl Dorra (BUAP/México)  
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)  
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)  
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos  
(USP)  
Sandra Margarida Nitrini (USP)  
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)  
Vera Bastazin (PUC-SP)

### Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente  
Ana Luiza Silva Camarani  
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira  
Juliana Santini  
Márcia Valéria Zamboni Gobbi  
Maria Célia de Moraes Leonel

Maria das Graças Gomes Villa da Silva  
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan  
Maria Lúcia Outeiro Fernandes  
Wilton José Marques

### Pareceristas deste número

Alexander Meireles da Silva (UFG)  
Alexandre Melo Andrade (UFS)  
Álvaro Santos Simões Júnior (UNESP -  
Assis)  
Ana Luiza Silva Camarani (UNESP -  
Araraquara)  
Cido Rossi (UNESP - Araraquara)  
Brunno V. G. Vieira (UNESP)  
Cíntia Martins Sanches (IFSP)  
Cristiane Rodrigues Souza (UFMS)  
Elisana de Carli (UFSC)  
Fábio Gerônimo Mota Diniz (CEETEPS)  
Gisele Novaes Frighetto (UFSCAR)  
Jane Kelly de Oliveira (UEPG)  
Juliana Pimenta Attie (UNIFAP)  
Julio Cesar França Pereira (UERJ)  
Luciana Moura Colucci de Camargo  
(UFTM)  
Luciana Salazar Salgado (UFSCar)  
Maira Angélica Pandolfi (UNESP - Assis)  
Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)  
Natali Fabiana da Costa e Silva (UNIFAP)  
Natalia Helena Wiechmann (IFSP)  
Pedro Puro Sasse da Silva (UERJ/UFF)  
Rejane Cristina Rocha (UFSCar)  
Renata Philippov (UNIFESP)  
Tania Mara Antonietti Lopes (USP)  
Vera Lúcia Oliveira (Universidade de  
Perugia)  
Wellington Ricardo Fioruci (UTFPR)

### Normalização

Jessica Romanin Mattus

### Revisão do português

Jessica Romanin Mattus

### Revisão do inglês

Nathalia Sorgon Scotuzzi

### Editoreção eletrônica

Eron Pedroso Januskevicietz

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de  
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990)- . – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,  
UNESP, 1990–

Semestral  
Online  
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –  
Unesp – Araraquara.

### Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)  
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)  
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts  
(Ulrichsweb : <https://ulrichsweb.serialssolutions.com>)  
MLA – International Bibliography (Modern Language  
Association/ EBSCOhost, ProQuest)  
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica  
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)  
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)  
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)  
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und  
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature  
(De Gruyter Saur)  
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und  
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)  
GeoDados

# SUMÁRIO / CONTENTS

## APRESENTAÇÃO

### PRESENTATION

*Cido Rossi e Luciana Colucci* ..... 9

## O GÓTICO E AS MULHERES

### THE GOTHIC AND WOMEN

- O romance gótico e as mulheres: questões de política sexual

*The Gothic novel and the women: matters of sexual politics*

*Daniel Serravalle de Sá* ..... 13

- Virginia Woolf e o Gótico

*Virginia Woolf and the Gothic*

*Maria Aparecida de Oliveira* ..... 25

- The monster's voice

*A voz do monstro*

*Guilherme Copati* ..... 39

- Representações da mulher em *O grande deus Pã*, de Arthur Machen

*Representations of women in The Great God Pan, by Arthur Machen*

*Shirley de Souza Gomes Carreira* ..... 53

- A autoria do gótico feminino reverenciada em *As Piedosas*, de Frederico Andahazi

*The authorship of female gothic revered in The Merciful Women, by Frederico Andahazi*

*Fábio Lucas Pierini e Ana Cláudia Paschoal* ..... 67

- Imaginario gótico e intencionalidad política en *Amalia*, de José Mármol

*Gothic Imaginary and Political Intentionality in José Mármol's Amalia*

*Carlos Ferrer Plaza* ..... 83

- From the damsel in distress to the female hero: the wanderings of Christine Daaé in Gaston Leroux's *The Phantom of the Opera* and its last film adaptation *De donzela em perigo a herói feminino: o preâmbulo de Christine Daaé em O fantasma da Ópera, de Gaston Leroux, e sua última adaptação cinematográfica*  
*Caroline Navarrina de Moura, Lis Yana de Lima Martinez e Lucia Sá Rebello*..... 101
- O gênero gótico em *Gone home*: uma análise à luz da intertextualidade  
*The Gothic Genre in Gone home: an analysis in the light of intertextuality*  
*Naiara Sales Araújo e Ludmila Gratz Melo*.....119
- Rainhas da noite: “o belo horrível romântico” e a imagem da monstrosidade feminina em Emily de *A noiva cadáver*  
*Lady of Darkness: The “romantic horrible beauty” and the image of female monstrosity in Emily of Corpse Bride*  
*Adriana Carvalho Conde* ..... 133
- Raízes do horror medieval ao malefício demoníaco do feminino: alguns casos exemplares  
*Roots of medieval horror to woman's demonic maleficence: some exemplary cases*  
*Pedro Carlos Louzada Fonseca* ..... 151

## VARIA

- O relógio antigo de Cassiano Ricardo  
*The antique clock of Cassiano Ricardo*  
*Samanta Rosa Maia*..... 171
- A beleza do gesto: (des)compassos entre a ética da arte e a estética da vida  
*The beauty of gesture: (mis)matches between the ethics of art and the aesthetics of life*  
*Marcela Ulhôa Borges Magalhães*..... 191
- Haroldo de Campos, a tradição e seus precursores. Alguns pontos de contato com Octavio Paz  
*Haroldo de Campos, the tradition and his precursors. Some points of contact with Octavio Paz*  
*Jorgelina Rivera* ..... 207

## **RESENHAS / *REVIEWS***

### ■ O apagamento das mulheres editoras

*Ana Elisa Ribeiro*..... 229

**ÍNDICE DE ASSUNTOS**..... 233

***SUBJECT INDEX***..... 235

**ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX***..... 237

**ÍNDICE DE RESENHAS / *REVIEWS INDEX***..... 239



## APRESENTAÇÃO

O Gótico, gênero e modo ficcional do medo e do assustador que nasce como crítica à modernidade fundada pelo Iluminismo, sempre esteve atrelado às mulheres. Graças às obras de autoras como Clara Reeve, Ann Radcliffe, Jane Austen, Mary Shelley e as irmãs Brontë, o Gótico sedimentou convenções temático-estruturais que ainda hoje o distinguem, popularizando-se no imaginário ocidental sob as mais diversas formas de linguagem. Em virtude de seu caráter contestador e transgressor, autoras fundamentais da literatura e ficção contemporâneas, como Emily Dickinson, Kate Chopin, Virginia Woolf, Angela Carter, Clarice Lispector e Alice Munro, por ele transitaram e a ele conferiram novos contornos ainda mais assustadores.

É dentro dessa perspectiva que este dossiê temático da Revista Itinerários acolheu trabalhos que se propuseram a refletir sobre as diversas relações entre o Gótico e as mulheres, em quaisquer nacionalidades e períodos da história da literatura, da ficção e/ou das artes em geral; sob quaisquer vieses teórico-críticos e com os mais variados enfoques – do Gótico como gênero-modo de autoria feminina ao Gótico enquanto teoria e crítica da literatura, das artes, da ficção, da cultura, etc.

Dez artigos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros enveredaram pelas sendas do noturno e macabro femininos neste dossiê. Juntos, formam um interessante e monstruoso retrato, um estado da arte, de como se encontra a relação, por vezes tensa, entre Gótico e mulheres. Nos textos de Daniel Serravalle de Sá e Maria Aparecida de Oliveira, que abrem o número, encontra-se uma reflexão mais teórica sobre a questão e um passeio pelo legado Gótico da mãe do Feminismo no século XX. No artigo de Guilherme Copati, tem-se uma breve análise de um dos herdeiros do *Frankenstein*, de Mary Shelley, romance que comemorou seu ducentésimo aniversário de publicação em 2018. Nas contribuições de Shirley de Souza Gomes Carreira; Fábio Lucas Pierini e Ana Cláudia Paschoal; Carlos Ferrer Plaza; Caroline Navarrina de Moura, Lis Yana de Lima Martinez e Lucia Sá Rebello; Naiara Sales Araújo e Ludmila Gratz Melo; e Adriana Carvalho Conde encontram-se análises das mais variadas manifestações do Gótico em sua relação com a mulher e o feminino, desde textos literários até jogos de videogame, passando pelo cinema, o que demonstra a imensa produtividade dessa relação. O dossiê se conclui com o artigo de Pedro Carlos Louzada Fonseca, que retorna à Idade Média em busca do medo do feminino. Da Idade Média surgiu o Gótico e sua relação com as mulheres, e é à Idade Média que se deve voltar para se tentar compreender essa assustadora conexão. Deixa-se aqui, por meio desses textos, o convite a todos/as os/as leitores/as que desejam trilhar as sendas de onde resultaram Romantismo, Realismo, Modernismo, Pós-modernidade e o contemporâneo.

Este número da Revista Itinerários traz ainda a seção Varia, na qual são acolhidas contribuições sobre assuntos diferentes do dossiê temático, e uma resenha. Três textos compõem a referida seção: o artigo de Samanta Rosa Maia sobre Cassiano Ricardo, o de Marcela Ulhôa Borges Magalhães sobre ética da arte e estética da vida, e o de Jorgelina Rivera sobre Haroldo de Campos e Octavio Paz. A resenha, de autoria de Ana Elisa Ribeiro, volta-se ao livro *Por el gusto de leer*, de Juan Cruz Ruiz, que se dedica a fazer um panorama da trajetória de vida e profissão de uma mulher editora.

Por fim, os editores deste dossiê sobre o Gótico e as mulheres gostariam de prestar suas homenagens à obra-prima de Mary Shelley, o romance *Frankenstein*, que completou duzentos anos de publicação em 2018. Texto paradigmático; consolidador do Gótico de autoria feminina; fundador do gênero Ficção Científica; criador do primeiro mito da modernidade; protótipo literário do Cinema; paródia-homenagem aos grandes poetas de outrora – Dante, Milton, Lord Byron, Percy Shelley –; resposta da filha à mãe de todos os Feminismos – Mary Wollstonecraft –; resposta da filha ao pai filósofo – William Godwin –; o compartilhamento de um pesadelo; o mergulho da alma humana nos abismos melancólicos do arqui-solipsismo, o tornar-se criador. Tudo isso é *Frankenstein*, e tantas outras coisas mais. Certamente, ao jogar a maldição de Victor Frankenstein e sua criatura sobre todos os leitores da obra – “O que me causou terror também assustará outros”<sup>1</sup> –, Mary Shelley não imaginou o quanto ela proliferaria, o quão longe ela chegaria no tempo, o quão importante ela se tornaria para entender a relação do humano com o ato de criar, relação que o tempo provou ser pautada pela terrível sina da geração de monstruosidades. Quando o humano superar suas limitações filosóficas, teológicas, biológicas, espirituais, mentais, corporais e artísticas, *Frankenstein* não fará mais sentido; até lá, ele continua tão atual quanto em 11 de março de 1818, o dia em que foi publicado.

Os editores agradecem à Mary Shelley e sua obra-prima, sem a qual este dossiê não seria possível.

Cido Rossi  
Luciana Colucci



---

<sup>1</sup> In: SHELLEY, M. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Frankenstein, ou o moderno Prometeu**. Trad. e notas de Doris Goettems. Edição bilingue inglês/português da primeira edição da obra. São Paulo: Landmark, 2016. p. 14-23.

***O GÓTICO E AS MULHERES***  
***THE GOTHIC AND WOMEN***



# O ROMANCE GÓTICO E AS MULHERES: QUESTÕES DE POLÍTICA SEXUAL

Daniel Serravalle de SÁ\*

- **RESUMO:** Apesar das afirmações de que o gótico e outros gêneros ligados ao terror são produzidos e consumidos principalmente por homens, e que promovem os valores patriarcais, há uma importante e duradoura tradição de ficção gótica produzida e consumida por mulheres. Desde os séculos XVIII e XIX até tempos mais recentes, muitas escritoras, especialmente escritoras radicais, foram atraídas por esse modo narrativo. A partir dos primeiros exemplos de romances góticos, escritos entre 1764 e 1820, na Grã-Bretanha, esse trabalho tem como objetivo discutir questões de política sexual em um grupo de romances produzidos principalmente por mulheres.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Patriarcado. Política sexual. Romance gótico.

## O romance gótico e as mulheres: questões de política sexual

Há uma discussão muito instigante sobre política sexual nos romances góticos, os quais são frequentemente, e de diversas maneiras, acusados de reiterar a ideologia patriarcal. Afirma-se, por exemplo, que as narrativas góticas giram em torno de personagens estereotipados, dentre os quais a protagonista caracteriza-se pela passividade. Após uma série de perigos, aventuras e provações, nas quais ela é apenas uma vítima das circunstâncias, a narrativa recompensa-a por manter sua pureza e virtude, casando-a com um herói igualmente honrado. Argumenta-se também que os romances góticos expressam, de modo explícito ou simbólico, o medo das mulheres em relação aos seus próprios corpos e sexualidade. Em outras palavras, alega-se que a ficção gótica expõe aspectos conflituosos das mulheres, nos quais o corpo feminino se torna uma fonte de anseios e desgostos, e a sexualidade representa a marca de uma mulher má e impura (em oposição à heroína boa e pura). Os castelos góticos, onde as heroínas são frequentemente aprisionadas, seriam simbólicos do próprio corpo feminino, do seu encarceramento, isolamento, violência e opressão.

---

\* UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina – Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras – Florianópolis – SC – Brasil. 88040-900 – d.serravalle@ufsc.br

Todavia, apesar das afirmações de que o gótico e a ficção de terror, em geral, são produzidos e consumidos principalmente por homens, e que promovem os valores patriarcais, há uma importante e longeva tradição gótica produzida e consumida por mulheres. De Ann Radcliffe a Mary Shelley, passando pelas irmãs Brontë, Louisa May Alcott, Elisabeth Gaskell, Charlotte Riddell, Charlotte Perkins Gilman, Gertrude Atherton, no século XIX; até tempos mais recentes, com Flannery O'Connor, Joyce Carol Oates, Angela Carter, Toni Morrison, Margaret Atwood, Anne Rice, Lisa Tuttle, dentre tantas outras escritoras, especialmente escritoras radicais, as mulheres têm utilizado o gótico enquanto modo narrativo com diferentes objetivos e resultados.

O objetivo deste trabalho é demonstrar que críticas ao patriarcado fazem mais sentido e são mais eficazes quando localizadas em contextos históricos específicos e que, diferentemente do que se argumenta, o modo gótico foi (e tem sido) uma forma de contestação social utilizada pelas mulheres, não apenas para falar de sua opressão, mas de sua emancipação. O argumento aqui irá focar nos primeiros exemplos de romances góticos, escritos entre 1764 e 1820, com o objetivo de discutir questões de política sexual em um conjunto de textos produzidos principalmente por mulheres.

## **O romance gótico e a formação intelectual de uma geração de mulheres**

O crescimento do público leitor a partir de meados do século XVIII foi um episódio vital para a história das mulheres e um fator determinante para o desenvolvimento da produção literária do período.<sup>1</sup> A indústria editorial havia se tornado um negócio extremamente rentável, mobilizando um enorme mercado de editores, livreiros e escritores profissionais com o objetivo de suprir uma demanda crescente de novos produtos para bibliotecas, gabinetes de leitura e bibliotecas circulantes.<sup>2</sup> O romance gótico, cuja origem está vinculada de modo intrínseco ao surgimento do próprio gênero romance, havia se tornado um verdadeiro fenômeno literário na Grã-Bretanha, onde um público leitor crescente não se cansava de consumi-lo.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Um livro fundamental para entender o leitorado feminino na Inglaterra é *Women's reading in Britain, 1750-1835: a dangerous recreation* (1999), de Jacqueline Pearson. O estudo oferece informações detalhadas que ajudam a entender as atitudes ambivalentes e contraditórias do período relacionadas à figura da mulher leitora. Por meio de uma gama de textos, Pearson examina mulheres históricas (Elizabeth Carter, Frances Burney, Jane Austen, Laetitia Pilkington) e uma ampla gama de textos: cartas, revistas, diários e romances góticos.

<sup>2</sup> Em *A formação do romance inglês, ensaios teóricos* (2007), Sandra Guardini Vasconcelos utiliza prefácios, ensaios e resenhas de escritores ingleses do século XVIII para discutir a ascensão do romance, um gênero de ficção que ainda não contava com definições muito claras ou precisas.

<sup>3</sup> Na sua tese de PhD intitulada *Twilight of a genre: art and trade in gothic fiction 1814-1834* (2002), Franz Potter traça uma diferença entre os romances escritos com intenção artística e aqueles romances

Nesse sentido, o romance gótico está diretamente implicado em contextos como o aumento da alfabetização, a democratização da leitura e da linguagem (que se distanciam das formas clássicas), o crescimento do público leitor e o desenvolvimento do mercado editorial. O romance gótico também está ligado à formação intelectual de uma geração de mulheres de diferentes classes sociais que tanto produzia quanto lia essas narrativas de terror, mistério e melodrama.

A relação entre as mulheres e o gótico se estabelece por meio de periódicos como *The Lady's Magazine* (1770-1847)<sup>4</sup>, no qual algumas das primeiras e das mais celebradas romancistas góticas a exemplo de Ann Radcliffe, Clara Reeve e Mary Shelley publicam seus primeiros textos. O periódico encorajava submissões das leitoras, de modo que uma reciprocidade entre escritoras e leitoras foi sendo estabelecida, e uma geração de mulheres escritoras foi se constituindo. Em uma carta endereçada a Hartley Coleridge, datada de 1840, Charlotte Brontë escreveu que desejava “com todo o coração” que tivesse nascido em tempo de contribuir com *The Lady's Magazine*.<sup>5</sup>

Os primeiros exemplos de romances góticos, que floresceram entre 1764 e 1820, foram produzidos principalmente por mulheres e, em geral, eram ambientados em países distantes e em contextos pseudomedievais. Algumas das principais autoras desse período ainda são conhecidas atualmente, a exemplo de Radcliffe, Reeve e Shelley, já outras como Sofia Lee, Charlotte Smith, Eliza Parsons, Charlotte Dacre, Eleanor Sleath e Regina Maria Roche, apesar de não serem tão estudadas hoje em dia, fizeram grande sucesso na sua época.<sup>6</sup> Em *Northanger abbey* (1817), romance que geralmente é lido enquanto paródia dos primeiros romances góticos, Jane Austen estabelece um diálogo metaficcional com essas escritoras ao fazer a personagem Isabella Thorpe recomendar à amiga Catherine Morland a leitura de *The Italian* (1797), *The mysteries of Udolpho* (1794) e sete outros romances que

---

feitos somente para vender (a grande maioria), chamando os dois tipos respectivamente de *art and trade* (ou arte e comércio).

<sup>4</sup> Fundado por John Coote e John Wheble, esse periódico de variedades levava ao seu público leitor (formado principalmente por mulheres) textos ficcionais, poesia, moda, teatro, música, ilustrações, notícias sobre a cidade e comentários sociais. A pesquisadora Margaret Beetham argumenta que *The Lady's Magazine* definiu o que se entende por “revista da mulher” nos seus dias, com impacto nos dias atuais (BEETHAM, 2008, p. 342).

<sup>5</sup> Jennie Batchelor, da Universidade de Kent, desenvolveu uma pesquisa de dois anos intitulada *The Lady's Magazine (1770-1818): understanding the emergence of a genre*, a qual foi apoiada pelo Leverhulme Trust Research Project Grant Scheme.

<sup>6</sup> Sofia Lee é autora do romance *The Recess, a tale of other times* (1783); Charlotte Smith escreveu o romance *Emmeline, the orphan of the castle* (1788); Eliza Parsons ficou conhecida pelos romances *The castle of Wolfenbach* (1793) e *The mysterious warning, a German tale* (1796); Regina Maria Roche é autora dos romances *The children of the abbey* (1796) e *Clermont* (1798); Eleanor Sleath escreveu o romance *Orphan of the Rhine* (1798); e Charlotte Dacre escreveu o polêmico romance *Zofloya, or the moor* (1806).

ficaram conhecidos como *The Northanger novels*.<sup>7</sup> A resposta da jovem Catherine é: “[...] but are they all horrid, are you sure they are all horrid?”<sup>8</sup>

O romance de Austen fornece uma imagem da “mulher leitora”, evidenciando o caráter transgressor daquelas leituras, os medos e os prazeres envolvidos na leitura de romances góticos. A literatura do período está repleta de cenas de mulheres e garotas que desejam ler (se educar), mas que estavam proibidas ou encontravam restrições no acesso aos livros. Nesse sentido, a natureza da leitura e do consumo literário são inerentemente ambíguas, pois, se era uma forma de manter as mulheres dentro de casa, também era um canal de comunicação com o mundo externo, com potencial de subverter aspectos da esfera doméstica.

Algumas décadas antes, o romance gótico estava implicado em uma discussão política que tinha a Revolução Francesa (1789-1799) como contexto e que preocupou seriamente o *establishment* britânico. As principais críticas dirigidas ao romance gótico diziam respeito ao problema da moralidade, em particular, as representações de sexualidade e desrespeito pela religião institucionalizada, que seriam ultrajantes e ameaçavam corromper a juventude. Note-se aqui que o pressuposto é que a ficção tem o poder de influenciar a realidade. Uma vez que não era possível deter o crescimento e a popularização do novo gênero, era então necessário definir a função social do romance, distinguindo a literatura bem-intencionada daquela potencialmente subversiva.

Uma leitura muito influente nesse sentido aparece em *The pursuits of literature* (1796), de T. J. Mathias, uma obra tida como satírica e que asseverava que a literatura era capaz de derrubar o Estado. Mathias estabelece uma conexão entre os acontecimentos revolucionários na França e o romance gótico, propondo que a literatura popularesca deveria apontar o caminho da virtude e cumprir um papel ideológico na sustentação do projeto de nação inglês. Para Mathias, o romance gótico não desempenhava a função da boa literatura, pois parecia se identificar com o comportamento passional, confuso e excessivo das conspirações revolucionárias. Ele afirma que “*our unsexed female writers now instruct, or confuse, us and themselves, in the labyrinth of politics, or turn us wild with Gallic frenzy*”.<sup>9</sup> Aos olhos dos conservadores ingleses, essas romancistas (imodestas, pouco femininas, insubordinadas) pareciam se identificar com os conflitos passionais, os comportamentos excessivos e as conspirações violentas

---

<sup>7</sup> Acreditava-se que os romances góticos mencionados em Jane Austen fossem meras invenções da autora, todavia, em 1927, Michael Sadleir localizou os romances e publicou a descoberta no ensaio: “*The Northanger novels, a footnote to Jane Austen*”.

<sup>8</sup> Tradução minha: “[...] mas são todos horripilantes, você tem certeza de que eles são todos horripilantes?” (AUSTEN, 2017, p. 23). Doravante, todas as traduções serão minhas.

<sup>9</sup> “Nossas escritoras assexuadas agora instruem ou confundem, a nós e a si mesmas, nos labirintos da política, ou nos tornam selvagens com o frenesi gaulês.” (MATHIAS, 1808, p. 244).

que representavam nos seus romances góticos, os quais eram associados aos levantes revolucionários que aconteciam do outro lado do canal da Mancha. Em *Idée sur les romans*, prefácio do romance *Les crimes de l'amour* (1800), o Marquês de Sade também faz uma leitura politizada dos romances góticos, declarando que eles são “*le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait*”.<sup>10</sup> Sade enxergou um significado político singular nos romances ingleses, ele os via como uma resposta à ansiedade e ao medo causado pela Revolução Francesa.

Enquanto a afirmação do marquês parece sugerir uma inclinação pró-revolucionária (ainda que isso não o favorecesse, pois Sade era um aristocrata), a sátira de Mathias remete à defesa que Edmund Burke faz das instituições britânicas em *Reflexões sobre a revolução em França* (1790). Apesar de os comentadores divergirem no tipo de interpretação que dão às conotações políticas do romance gótico, por meio dessas e de outras declarações, pode-se inferir que o público leitor do século XVIII ao menos suspeitava que os romances góticos fossem ou contivessem manifestações políticas. A ligação intrínseca entre política e literatura pode ser observada nas situações de ansiedade, medo e terror representadas pelas romancistas góticas, que seriam reflexos das mudanças econômicas e socioculturais manifestas em forma de narrativas ficcionais.

## **O romance gótico e as mulheres: a esfera doméstica e a esfera da atividade produtiva**

Os estudos sobre o gótico estão cada vez mais se tornando uma importante área de atuação, com uma bibliografia crítica crescente e com um número crescente de cursos de pós-graduação, associações acadêmicas e periódicos próprios. Todavia, na primeira metade do século XX, estudos sobre o gótico não passavam de uma mera curiosidade literária e foi graças à publicação de trabalhos seminais como *The supernatural in modern English fiction* (1917), de Dorothy Scarborough; *The tale of terror* (1921), de Edith Birkhead; *The haunted castle* (1927), de Eino Railo; *The Romantic agony* (1933), de Mario Praz; *The Gothic quest* (1938), de Montague Summers; *The Gothic flame* (1957), de Devendra Varma, entre outros estudos influentes, que o gótico ficcional começou a sair de uma posição de marginalidade para um lugar mais próximo do cânone literário.

Alguns estudos na área do Romantismo desempenharam um papel significativo no estabelecimento do gótico enquanto uma área de conhecimento específico. Um debate bem conhecido entre os críticos Robert Hume e Robert Platzner, conhecido como “*Gothic versus Romantic*”, contribuiu para aumentar o interesse pelo gótico, e, partir da década de 1970, a crítica feminista também passou a estudar mais

---

<sup>10</sup> “O fruto inevitável dos tremores revolucionários que toda a Europa sentiu.” (SADE, 1970, p. 55).

os gêneros narrativos ligados ao terror, resultando em uma série de importantes estudos críticos na área.

Em “*Female Gothic*” (1976), Ellen Moers cunha o termo gótico feminino para designar o papel central desempenhado pelas mulheres, como escritoras e como personagens, na formação da literatura gótica. Ainda que Moers não tenha sido a primeira a destacar questões de política sexual nos romances góticos, sua conceituação crítica foi extremamente influente sobre o pensamento de gerações subsequentes de feministas. Para melhor compreender o contexto desse debate, o trabalho de Moers deve ser lido em diálogo com Robert Hume (1969) e Platzner (1971). Pensando sobre a relação entre as mulheres e o gótico, Moers explica o gótico feminino da seguinte maneira:

*What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. But what I mean – or anyone else means – by “the Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear. (1977, p. 90).<sup>11</sup>*

Tomando *Frankenstein* (1818) como exemplo, Moers argumenta que o gótico ficcional apresenta (de forma codificada) o medo que as mulheres sentem em relação ao confinamento doméstico e as ansiedades relacionadas aos próprios corpos, particularmente em relação ao parto, que ela considera o “mais poderoso e mais feminino” dos assuntos (MOERS, 1977, p. 81). A crítica afirma que o romance seria uma metáfora dos abortos de Mary Shelley e da morte prematura de seu filho, ou seja, uma forma que a romancista encontrou para lidar com o seu complicado relacionamento com os temas: fertilidade, gravidez, aborto, nascimento, maternidade, morte, depressão pós-parto – no seu entendimento, questões centrais da experiência feminina (SÁ, 2013).

Mais recentemente, como resultado da desestabilização das categorias de gênero sexual, a utilidade dessa subdivisão do gótico tem sido questionada em diferentes medidas. Ainda está em curso a discussão sobre se o gótico feminino é um gênero literário em si; de qualquer forma, o fato é que o texto de Moers gerou uma ampla fortuna crítica que atualmente engloba outros tipos de especialidades críticas a exemplo de *women’s Gothic*, *feminine Gothic*, *lesbian Gothic*, *Gothic feminism*, cada vertente trabalhando com suas questões específicas. A teoria de Moers nasce do movimento de libertação das mulheres do final dos anos 1960 e 1970 e reflete os valores e as circunstâncias daquele período. De acordo com

---

<sup>11</sup> “O que quero dizer com “gótico feminino” é de fácil definição: o trabalho que mulheres escritoras desenvolveram em um modo literário que, desde o século XVIII, chamamos de gótico. Entretanto, o que eu quero dizer – ou qualquer outra pessoa quer dizer – com ‘gótico’ não é tão fácil de definir, exceto que tem a ver com medo.” (MOERS, 1977, p. 90).

Andrew Smith e Diana Wallace, passados quarenta anos da primeira publicação de “*Female Gothic*”, a definição parece abarcar muitas ideias, tendo se tornado “*too much an umbrella term, and, possibly, too essentialising*” (2009, p. 2).<sup>12</sup>

Embora ainda seja valioso, o problema com o modelo de Moers é que ele depende de uma teoria abstrata do patriarcado e, como Sheila Rowbotham argumenta, há uma tendência interpretativa e discursiva de apresentar a opressão das mulheres em termos transculturais e trans-históricos, ignorando as diferenças entre sistemas de opressão específicos. No caso do romance gótico, uma teoria abstrata do patriarcado não dá conta de explicar, por exemplo, as razões históricas para o surgimento e o declínio do gênero.

Argumenta-se que o romance gótico depende do conceito de felicidade doméstica que surgiu no final do século XVIII como um parâmetro e uma idealização da classe média. A noção de felicidade doméstica é algo distanciado tanto na ideologia quanto na prática da esfera do trabalho e do dinheiro. A ideologia das “esferas separadas”, para usar uma expressão de Kate Ferguson Ellis, surge com o desenvolvimento da produção industrial, que começa a assumir muitas das atividades que anteriormente eram realizadas em casa, pelas mulheres.

Gradualmente, as atividades que antes se faziam dentro do lar, e até mesmo as que continuaram sendo feitas, não eram mais definidas como produtivas do ponto de vista do capitalismo industrial. Em outras palavras, a esfera doméstica começou a ser redefinida como lugar do lazer e do consumo, separada da esfera da atividade produtiva. Esses desenvolvimentos afetaram o relacionamento das mulheres com seus próprios corpos, pois, uma vez separados da esfera da atividade produtiva, o corpo feminino passa a não ser mais definido como um corpo ativo e produtivo, mas como um corpo que existe para organizar o espaço doméstico e exibir a riqueza, o poder e a produtividade do masculino. O apelo da ideologia das esferas separadas encorajou as mulheres de classe média a pensarem que a sua opressão era, na verdade, uma forma de poder.

No final do século XVIII, a classe média na Grã-Bretanha temia uma possível invasão das forças revolucionárias francesas e, além disso, havia uma percepção de que o luxo e a riqueza haviam internamente corrompido a burguesia. Nessa situação, as mulheres foram encorajadas a se verem como um bastião da resistência contra esses perigos, mas, paradoxalmente, permanecendo distantes e indiferentes ao que estava acontecendo. A esfera pública da atividade produtiva e política passou a ser definida como um mundo corrupto, associado aos vícios e à sexualidade, e as mulheres foram convidadas a impedir, se possível reverter, tais acontecimentos cuidando da felicidade doméstica. Ironicamente, as mulheres foram encorajadas a acreditar que elas ganhariam poder abdicando do conhecimento e se tornando

---

<sup>12</sup> “um termo demasiadamente guarda-chuva e, possivelmente, muito essencialista.” (WALLACE; SMITH, 2009, p. 2).

inativas. Dito de outra forma, as mulheres do século XVIII foram ensinadas a valorizar a sua própria passividade.

Nesse contexto, o romance gótico causou uma grande preocupação, pois era visto como uma literatura que continha aspectos perigosos, ideias que tinham o potencial de perverter as mentes das jovens mulheres, que eram a maioria do seu público. Alegava-se que a leitura desses romances poderia familiarizar as mulheres com assuntos sobre os quais elas deveriam permanecer alheias. Durante esse período, o ato de ler um romance podia ser compreendido como uma transgressão da ideologia da separação de esferas. Em outras palavras, ao ler romances góticos, as mulheres estariam recusando o papel de passividade e alienação que era esperado delas.

Muitos romances góticos podem ser lidos como uma crítica à separação das esferas, visto que, em vez de fazer uma representação patriarcal do corpo feminino, enquanto objeto de medo e desgosto, eles podem ser lidos como uma forma literária potencialmente radical, por meio da qual as mulheres discutiam e criticavam valores vigentes. Dentro da esfera doméstica da cultura burguesa, os corpos das mulheres são definidos como o principal meio de se relacionar com os homens, trocados pela segurança e proteção econômica, primeiro como propriedade de seus pais e depois de seus maridos. Como consequência, as mulheres podem perceber seus corpos como algo que não lhes pertence, algo que serve apenas para seus maridos e filhos “utilizarem”.

Em vez de defender ou justificar a passividade, a obediência e a alienação feminina, muitos romances góticos propõem a desobediência e a busca pelo conhecimento por parte das personagens femininas. Em *The castle of Otranto* (1764), geralmente considerado o primeiro romance gótico, o vilão Manfred tenta se apropriar do corpo da jovem Isabella, ao mesmo tempo em que rejeita a sua mulher Hippolita (velha e infértil) e a filha Matilda (incapaz de assumir o trono). Ao longo da narrativa fica evidente que esse modo de agir é completamente inadequado e ineficiente para resolver a situação. Em *The mysteries of Udolpho* (1794), a heroína Emily St. Aubert vivencia diversas aventuras e viagens pela França e Itália, algo contrário à lógica da esfera doméstica, e, por fim, enfrenta sua madrasta tirânica que queria lhe subjugar. Em *The Italian* (1794), Ellena di Rosalba é raptada antes do seu casamento, mas a jovem usa da sua sagacidade e habilidade intelectual para questionar, argumentar e vencer o terrível vilão Schedoni. Em *The monk* (1796), ao contrário das estereotipadas Elvira e Antonia, Rosario/Matilda é uma verdadeira *femme fatale* que coloca o monge Ambrosio no caminho do crime e da perdição. Em *Northanger abbey* (1818), Catherine Morland é uma jovem que não recebe uma educação apropriada de seus pais. Se tivesse recebido, talvez ela lidasse com as situações da vida de um modo menos fantasioso. No ensaio político *A vindication of the rights of women* (1792), Mary Wollstonecraft defende o direito à educação para as mulheres, argumentando que o progresso social depende da formação de

ambos os sexos. Esses e outros exemplos demonstram que o romance gótico foi, na sua época, uma forma de contestar e rejeitar a submissão e a repressão patriarcal.

### **Conclusão: respostas históricas e culturalmente específicas**

Argumentou-se aqui que, desde o século XVIII, há uma importante tradição de ficção gótica produzida e consumida por mulheres. Tomando como exemplo romances góticos britânicos produzidos entre 1764 e 1820, buscou-se discutir questões de política sexual, demonstrando que o gótico ficcional não é, de maneira simplista, um modo codificado de representar o medo que as mulheres sentem em relação ao confinamento doméstico e aos seus próprios corpos. De encontro a essa posição, buscou-se demonstrar que o romance gótico foi para toda uma geração de mulheres uma forma de contestação dos valores patriarcais. Mulheres escritoras e mulheres leitoras encontraram no gótico, enquanto um modo discursivo, uma forma de ilustrar, denunciar e combater a tirania.

Destacou-se que a opressão das mulheres não deve ser compreendida como algo abstrato e a-histórico. O que se entende por patriarcado muda de acordo com a época, a cultura e a classe social. Embora muitas mulheres ainda sofram, atualmente, com a falta de acesso à educação, com o direito sobre seus próprios corpos, com o confinamento doméstico, entre outros tipos de violência, isso não se dá da mesma forma e nem com os mesmos instrumentos usados contra as inglesas de classe média do século XVIII. Novos tempos pedem novas maneiras de percepção a respeito de como o patriarcado se manifesta nos dias de hoje e também pede novas respostas, outras formas de resistência e desobediência, pois as forças que oprimem as mulheres desse século são culturalmente e historicamente específicas.

Enquanto um gênero narrativo, uma forma de escrita ou modo literário, o gótico e os seus terrores ainda é amplamente utilizado no século XXI por escritoras que desejam representar aquilo que é inominável. No século XVIII as escritoras góticas se valiam do sobrenatural, dos enredos labirínticos, dos pesadelos e alucinações, dos cenários medievais para evocar ameaças, ataques e terrores. Sem abandonar completamente os monstros e o sobrenatural, o gótico contemporâneo se vale mais de estratégias psicológicas para protestar contra as relações sociais da sociedade patriarcal. Não obstante, nota-se uma semelhança nas construções discursivas que remetem à opressão e, por isso, as narrativas modernas escritas por mulheres como O'Connor, Carter, Atwood, Rice, Tuttle, dentre outras autoras, são igualmente afiliadas ao gótico.

SÁ, D. S. de. The Gothic novel and the women: matters of sexual politics. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 13-23, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *Despite claims that the Gothic and other terror-related genres are produced and consumed primarily by men, and that they promote patriarchal values, there has been an important and long-standing tradition of Gothic fiction produced and consumed by women. From the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, right up to more recent times, many women writers, particularly radical women writers, have been drawn to this narrative mode. It is from some of the earliest examples of Gothic novels, written between 1764 – 1820, in Great Britain, that this paper seeks to discuss matters of sexual politics in a group of novels primarily produced by women.*
- **KEYWORDS:** *Gothic novel. Patriarchy. Sexual politics.*

## REFERÊNCIAS

- AUSTEN, J. **Northanger abbey**. Gothic Digital Library @ UFSC. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/173242>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- BATCHELOR, J. **The Lady's Magazine (1770-1818)**: understanding the emergence of a genre. Projeto de pesquisa (literatura inglesa) – Universidade de Kent, 2014-2016.
- BEETHAM, M. **Lady's Magazine (1770-1847)**. In: BRAKE, L.; DEMOOR, M.; BEETHAM, M. (Orgs.), **Dictionary of nineteenth-century journalism in Great Britain and Ireland**. London: Academia Scientific, 2008. p. 342.
- BIRKHEAD, E. **The tale of terror**: a study of the gothic romance. New York: Russell and Russell, 1963 [1921].
- BURKE, E. **Reflexões sobre a revolução em França**. Brasília: UnB, 1981.
- ELLIS, K. F. **The contested castle**: gothic novels and the subversion of domestic ideology. Chicago: University of Illinois press, 1989.
- HUME, R. Gothic versus Romantic. **PMLA**, n. 84, p. 282-290, 1969.
- MATHIAS, T. J. **The pursuits of literature**. 13. ed. London: T. Becket, 1805 [1796].
- MOERS, E. **Literary women**. New York: Anchor Press, 1977.
- PEARSON, J. **Women's reading in Britain, 1750-1835**: a dangerous recreation. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PLATZNER, R. Gothic versus Romantic: a rejoinder. **PMLA**, n. 86, p. 266-274, 1971.
- POTTER, F. **Twilight of a genre**: art and trade in gothic fiction 1814-1834. Tese de Ph.D – University of East Anglia, Norwich, 2002.
- PAZ, M. **The Romantic agony**. Translated by Angus Davidson. Oxford: Oxford University Press, 1970 [1933].

RAILO, E. **The haunted castle**: a study of the elements of English Romanticism. New York: Humanities Press, 1964 [1927].

ROWBOTHAM, S. The trouble with patriarchy. In: SAMUEL, R. (Org.), **People's history and socialist theory**. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. p. 363-373.

SÁ, D. S. de. The monk: um *Schauerroman* inglês. **Itinerários**, Araraquara, n. 37, p. 155-171, jul./dez. 2013.

SADE, M. de. **Idées sur les romans**. Jean Glatier (Org.). Bordeaux: Ducros, 1970.

SADLEIR, M. The Northanger novels: a footnote to Jane Austen. In: **The English Association Pamphlet**, n. 68. Oxford: Oxford University Press, 1927.

SCARBOROUGH, D. **The supernatural in modern English fiction**. New York: Putnam, 1917.

SUMMERS, M. **The gothic quest**: a history of the gothic novel. New York: Russell and Russell, 1964 [1938].

VARMA, D. P. **The gothic flame**: being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influence. New York: Russell and Russell, 1966 [1957].

VASCONCELOS, S. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo: Aderaldo & Rothchild/FAPESP, 2007.

WALLACE, D.; SMITH, A. The female gothic: then and now. **Gothic Studies**, v. 6, n. 1, p. 1-9, May 2004.





# VIRGINIA WOOLF E O GÓTICO

Maria Aparecida de OLIVEIRA\*

- **RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo analisar a relação da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941) com o gótico e suas vertentes. Inicialmente, Virginia Woolf escreveu um texto sobre o romance gótico em 1921, baseado em sua leitura sobre o livro *The tale of terror*, escrito por Edith Birkhead, publicado em 1921. No mesmo ano, Virginia Woolf escreveu o artigo “*Henry James’s ghost stories*” investigando a maestria de Henry James ao construir suas histórias fantasmagóricas. Já o texto “*The supernatural in fiction*” foi escrito em 1917, nele Woolf examina a obra *The Supernatural in the Modern English fiction*, de Dorothy Scarborough. Por fim, pretende-se analisar como a escritora faz uso do sobrenatural, uma das facetas do gótico, em sua ficção, como por exemplo em “*Kew Gardens*”, “*A haunted house*”, “*The widow and the parrot*”, “*To the lighthouse*”, “*The mysterious case of Miss V.*” e “*The lady in the looking-glass: A reflection*”. Como embasamento teórico, utilizaremos as ideias de Diana Wallace e Andrew Smith em *The female gothic: New directions* e de Donna Heiland em *Gothic and Gender: An introduction*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Fantasmas. *Female gothic*. Gótico. Sobrenatural. Virginia Woolf.

## Introdução

O termo “*female gothic*” foi criado por Ellen Moers em *Literary women*, o qual ela elucida: “*What I mean by female gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode, that since the eighteenth century we have called the Gothic. But what I mean – or anyone else means by “The Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear*”<sup>1</sup> (MOERS, 1976, p. 91). Pela longa e complexa tradição de escritoras que começaram a examinar o mundo

---

\* UFAC – Universidade Federal do Acre – Departamento de Letras-Ingês – Rio Branco – AC – Brasil. 69920-900 – mariaaoliv@yahoo.com.

<sup>1</sup> “O que eu quero dizer por gótico feminino é algo facilmente definível: o trabalho que escritoras têm realizado no modo literário, desde o século XVIII, nós o chamamos de Gótico. Mas, o que quero dizer – ou que qualquer um – quer dizer por “Gótico” não é tão fácil de se definir, exceto pelo fato de que tem a ver com o medo. (MOERS, 1976, p. 91, tradução nossa).

das mulheres – como as pioneiras Clara Reeves, Sophia Lee, Charlotte Drake, Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft e Mary Shelley, apenas para mencionar algumas delas –, Moers abre a estrada para a crítica feminista investigar as distorções misóginas ao longo da história da literatura e suas relações com as estruturas patriarcais. Tal investigação teve seu apogeu no trabalho instigante e provocativo de Susan Gubar e Sandra Gilbert, em *The Madwoman in the Attic*. Mas, com certeza, tal tradição nasce a partir de um texto fundamental da crítica feminista, *A Vindication of the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft, seguido por *A room of one's own*, de Virginia Woolf.

Heiland (2004) explora a relação entre o gótico e as estruturas de poder que define as relações de gênero. Para ela, a ficção gótica aborda as transgressões de todos os tipos: das fronteiras nacionais, sociais, sexuais e identitárias. O termo gótico sugere, por um lado, as invasões bárbaras e a selvageria das forças invasoras, as quais eram compreendidas como uma ameaça à vida civilizada; por outro lado, o termo representa um retorno à era medieval, a qual era vista como uma expressão da identidade nacional inglesa. Heiland nos mostra como esses atos transgressivos, as invasões bárbaras, que estão no núcleo da ficção gótica geralmente revelam a corrupção das estruturas patriarcais, as quais delineiam a vida política do país, a vida familiar e as relações de gênero. Estes atos geralmente são violentos, assustadores e, neste caso, Heiland concorda com Moers que a ficção gótica é sobre a criação do medo, medo nos personagens, medo no leitor. Assim, a autora evidencia como a personagem Manfred em *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, exercita seu poder, controle e violência sobre as mulheres na narrativa para manter sua posição. De forma corrupta, para dar continuidade ao seu reinado, ele procura controlar as personagens femininas – sua esposa, sua filha e sua suposta nora. Já em *The Monk*, escrito por Matthew Lewis, apesar de haver a agência feminina, por meio da personagem Matilda, duas outras personagens são aprisionadas nas estruturas patriarcais e sofrem violência masculina.

Na mesma direção de Heiland e Moers, Diana Wallace (2009) avalia como a expressão “*the haunting idea*” perpassa a escrita de mulheres na ficção gótica. Para ela, o termo refere-se à mulher sendo representada fantasmagoricamente, como um espectro, desmaterializada e vulnerável, enterrada viva nas estruturas patriarcais. A ideia tem sido repetidamente expressa nos textos da teoria feminista e percorre os textos de Virginia Woolf. Como exemplo, Wallace investiga o modo como o texto *The wrongs of a woman*, de Mary Wollstonecraft, seria um subtexto de *Vindication of the Rights of woman*. Se o último representa um manifesto feminista em que a autora critica a sociedade britânica, a fim de elucidar e sugerir opções para o lugar da mulher, o primeiro demonstra por meio da ficção o destino da mulher, que, sem educação e sem uma posição na sociedade, se encontra como prisioneira e vítima da violência masculina. Em *Vindication of the Rights of woman*, escrito em 1792, Mary Wollstonecraft afirma que o estado de degradação das mulheres se deve a

várias causas, dentre elas: à falta de educação apropriada ao contexto feminino; à tirania masculina; à instituição do casamento; à desigualdade social e de gênero; à falta de profissões para mulheres e à ausência de visão política. Mary Wollstonecraft questiona a educação sentimental presente ao longo das histórias de Radcliffe e de Jane Austen. Ademais, as mulheres, confinadas em casa e sem nenhum tipo de lazer, eram as principais consumidoras do gênero e dos valores morais implícitos nas narrativas, que segundo Wollstonecraft funcionavam na verdade como um desserviço à educação das mulheres naquele momento. Em *The wrongs of a woman*, Maria, embora lúcida, é presa em um hospício pelo marido e torna-se a própria encarnação de “*madwoman in the attic*”. Maria, aprisionada pelo marido, perde sua propriedade, sua casa e seu filho e é enterrada viva no hospício. Por fim, Diana Wallace considera a história de Judith Shakespeare em *A room of one's own* como uma narrativa gótica em miniatura, que reflete não apenas a personagem Mary em *The wrongs of a woman* como muitas outras personagens femininas ao longo da tradição gótica. Quando Woolf diz que poetas como Judith Shakespeare não morrem, mas que é nossa tarefa mantê-la viva, Wallace reconhece que a imagem da poeta não apenas reflete a posição vulnerável da mulher na sociedade, mas cria um potencial messiânico no futuro. A figura de Judith Shakespeare retorna viva a cada poeta que consegue legitimar seu discurso. Neste caso, ela representa a autoconsciência da mulher e o potencial criativo ao longo da história, principalmente, após a década de 70, com a crítica feminista recriando a imagem de Judith Shakespeare.

## Woolf e o Gótico

Antes de mais nada, é imprescindível ressaltar a importância da obra de Virginia Woolf enquanto ensaísta, cujo trabalho foi por muito tempo ignorado, sofrendo ostracismo por parte daqueles que priorizavam sua estética em seus romances e desprezavam sua atuação como ensaísta. Contudo, a partir da década de 70, com a crítica feminista, houve um maior interesse nos seus ensaios políticos, principalmente *A room of one's own* e *Three Guineas*. A partir de então, passa-se a examinar seus ensaios com maior acuidade, compreendendo a relação destes com toda a sua obra. Beth Carole Rosenberg e Jeanne Dubino, na coletânea *Virginia Woolf and the essay*, decidem abordar os ensaios de Woolf a partir de vários olhares, oferecendo ao leitor uma perspectiva mais ampla e retomando a importância da escritora enquanto ensaísta. A maioria dos artigos da escritora apareceu no *Times Literary Supplement*, quando os editores pediam que ela escrevesse uma resenha sobre determinado livro, o caso de “*The gothic romance*” e o “*The supernatural in fiction*”. Ao todo foram mais de 500 artigos escritos para o *Times Literary Supplement*, *The Nation*, *Athenaeum*, *The Bookman*, *The Criterion*, *Dial*, *Manchester Guardian* e *The Scrutiny*.

Em 1921, Virginia Woolf escreveu o texto “*The gothic romance*”, no qual ela examina o livro *The tale of terror*, escrito em 1920 e publicado em 1921 por Edith Birkhead, professora de literatura inglesa na universidade de Bristol. Nele, Birkhead oferece ao leitor um amplo panorama do terror na literatura desde os mitos, as lendas, as baladas e os contos na Idade Média. Em sua análise histórica, ela passa por Horace Walpole em *The Castle of Otranto*, por Clara Reeve em *The Old English Baron*, por Blake em *Fair Elenor*, sem deixar, é claro, de mencionar os romances de Mrs. Ann Radcliffe, *The mysteries of Udolfo*, entre outros. Em seguida, Birkhead contrasta os métodos de Ann Radcliffe com aquele utilizado por Lewis em *The monk*. Além disso, Birkhead dedica-se, também, ao conto oriental de terror na França e na Inglaterra. E continua sua jornada abordando a obra de William Godwin e o entusiasmo do jovem Percy Shelley pelos contos de terror. Claro, a autora não poderia deixar de mencionar a paródia de Jane Austen, *Northanger Abbey*, e os romances de Walter Scott, em especial, *Waverly*. Os últimos empreendimentos do conto de terror seriam as investidas de Mary Shelley, Byron e Polidori. O leitor já ficaria satisfeito com esse panorama, mas ela vai além disso, discutindo os contos de terror de Conrad, Stevenson e Kipling. E termina com os contos góticos na América, principalmente aqueles que utilizaram o método do “sobrenatural explicado”, como Charles Brockden Brown; Washington Irving; Hawthorne e, sobretudo, e como não poderia ser esquecido, Edgar Allan Poe. Edith Birkhead conclui o livro discutindo a importância do gótico na história da ficção. Para ela, o gótico permeia todas as épocas, principalmente porque está enraizado no instinto humano.

Woolf condena Birkhead por não abordar o aspecto estético das obras tratadas. Se por um lado a autora oferece ao leitor material suficiente para suas investigações, por outro lado percebo que, apesar de abordar as obras de Godwin, Percy e Mary Shelley, Birkhead não menciona a obra de Mary Wollstonecraft, a qual foi de extrema importância para a tradição literária feminina. A seguinte citação demonstra como Woolf responde ao texto de Edith Birkhead, *A tale of terror*. Inicialmente, Woolf afirma que:

*It says much for Miss Birkhead's natural good sense that she has been able to keep her head where many people would have lost theirs. She has read a great many books without being suffocated. She has analysed a great many plots without being nauseated. Her sense of literature has not been extinguished by the waste-paper baskets full of old novels so courageously heaped on top of it. For her 'attempt to trace in outline the origin of the Gothic romance and the tale of terror' has necessarily led her to grope in basements and attics where the light is dim and the dust is thick.*<sup>2</sup> (WOOLF, 1988b, p. 304).

---

<sup>2</sup> “Nos diz muito do bom senso natural de Miss Birkhead que ela foi capaz de manter sua cabeça

Woolf percebe como o gótico está presente na narrativa de Samuel Coleridge em *Kubla Khan*, em que a mulher assume um aspecto demoníaco e acaba se tornando agente da narrativa. Coleridge é também um dos mestres do horror, ao utilizar o sobrenatural em seus longos poemas, assim como podemos constatar em *The ancient mariner*, com a sua tripulação fantasmagórica. Woolf observa uma grande diferença no gótico do passado e nas narrativas modernas, como elas fazem uso dos aspectos do gótico. *The Turn of the screw*, ela assegura, pode ser considerado bastante convencional se comparado com *The Castle of Otranto*.

### Henry James's ghost stories

O artigo “*Henry James's ghost stories*” foi publicado em dezembro de 1921. Certamente não poderemos dizer que Henry James era gótico, contudo, podemos afirmar que ele fez excelente uso de um de seus aspectos do gênero em análise: o sobrenatural. E com ele, Henry James criou uma atmosfera fantasmagórica em pelo menos oito de seus contos sobrenaturais. Na seguinte citação, Woolf apreende a maestria de Henry James:

*Can it be that we are afraid? But it is not a man with red hair and a white face whom we fear. We are afraid of something, perhaps, in ourselves. In short, we turn the light. If by its beams we examine the story in safety, note how masterly the telling is, how each sentence is stretched, each image filled, how beauty and obscenity twined together worm their way to the depths – still we must own that something remains unaccounted for. We must admit that Henry James has conquered. That courtly, worldly, sentimental old gentleman can still make us afraid of the dark<sup>3</sup>. (WOOLF, 1988a, p. 325).*

Woolf percebe que os fantasmas de Henry James têm pouca semelhança com aqueles violentos e sangrentos do passado, mas que, principalmente, têm suas origens dentro de nós mesmos. Embora os tempos tenham mudado, os métodos

---

onde muitos a teriam perdido. Ela leu muitos livros sem ficar sufocada. Ela analisou muitos enredos sem ficar nauseada. Seu senso de literatura não foi extinguido devido aos cestos de lixo cheios de velhos romances tão bravamente acumulados. Pois a sua ‘tentativa em traçar um percurso das origens do romance gótico e os contos de terror’ a levou a vasculhar sótãos e porões onde a luz é fraca e a poeira grossa.” (WOOLF, 1988b, p. 304, tradução nossa).

<sup>3</sup> “Pode ser que tenhamos medo? Mas não é um homem de cabelo ruivo e rosto branco que tememos. Tememos algo, talvez, em nós mesmos. Logo, acendemos a luz. Se por seus raios examinamos a história seguramente, notamos a maestria do conto, como cada frase é alongada, cada imagem preenchida, como a beleza e a obscenidade tecidas juntas preparam seu caminho às profundezas – e, ainda, devemos admitir que algo permanece não dito. Devemos admitir que Henry James conseguiu. Aquele velho senhor gentil, mundano e sentimental ainda consegue nos fazer sentir medo do escuro.” (WOOLF, 1988a, p. 325, tradução nossa).

utilizados por Mrs. Radcliffe nos parecem obsoletos, Woolf admite que os novos escritores devem recriar novos métodos. Como Edith Birkhead havia notado, o gótico, enquanto gênero, foi mudando de acordo com as épocas, incorporando as novidades de cada uma delas e se reinventando de acordo com as necessidades do público. A partir de *Frankenstein* de Mary Shelley era possível prever como a ciência deu espaço à ficção científica, assim como os avanços tecnológicos dos tempos atuais iriam transformar o gótico. Woolf também estava certa ao prever que o gótico faria grande uso da psicanálise. Freud foi um dos primeiros a investigar o sobrenatural em um dos contos de E. T. Hoffman, “O homem da areia” e a perceber como o “estranho” perpassa a ficção gótica.

### ***The supernatural in fiction***

O texto “*The supernatural in fiction*” foi escrito em 1918 e nele Woolf examina o livro *The supernatural in Modern English fiction* de Dorothy Scarborough, o qual foi publicado em 1917. Dorothy Scarborough aborda vários aspectos do romance gótico e suas influências, dentre eles, ela menciona os fantasmas modernos; o aspecto demoníaco e seus aliados; a vida sobrenatural; o sobrenatural no folclore e a ciência do sobrenatural. Woolf questiona-se por que há tanto prazer em leitura das narrativas sobrenaturais:

*In the first place, how are we to account for the strange human craving for the pleasure of feeling afraid which is so much involved in our love of ghost stories? It is pleasant to be afraid when we are conscious that we are in no kind of danger, and it is even more pleasant to be assured of the mind's capacity to penetrate those barriers which for twenty-three hours out of the twenty-four remain impassible [...] But the fear which we get from reading ghost stories of the supernatural is a refined and spiritualized essence of fear. It is a fear we can examine and play with.*<sup>4</sup> (WOOLF, 1966, p. 293).

Scarborough, em 1917, notava que havia um grande interesse no sobrenatural, como hoje se pode notar nas narrativas vampirescas ou nas séries mais assistidas, como *The walking dead* ou *Stranger things*. Naquele momento, Scarborough observa que havia uma certa conexão entre o uso do sobrenatural e as histórias

---

<sup>4</sup> Em primeiro lugar, como podemos avaliar o estranho desejo humano pelo prazer de sentir medo, o qual está tão envolvido em nosso amor por histórias de fantasmas? É agradável temer quando estamos conscientes de que não corremos perigo e é ainda mais agradável estar seguro das capacidades mentais de penetrar aquelas barreiras que por vinte e três horas das vinte e quatro permanecem impassíveis [...]. Mas o medo que sentimos a partir da leitura de histórias de fantasmas do sobrenatural é uma essência refinada e espiritualizada do medo. É o medo que podemos examinar e brincar. (WOOLF, 1966, p. 293, tradução nossa).

de guerra, período em que a morte era uma constante realidade. *Real ghost stories* seria um dos exemplos citados pela autora; uma coletânea com histórias de diferentes escritores que descreviam os fantasmas vistos pelos soldados nos campos de batalha. De fato, a guerra era um dos cenários mais assustadores e lidava com aquilo que temos de mais assustador dentro de nós mesmos. Woolf também fez uso do sobrenatural, demonstrando como os horrores da guerra acabavam por aterrorizar suas vítimas, como, por exemplo, Septimus Smith, em *Mrs. Dalloway*; completamente traumatizado pelas imagens sanguinárias vistas por ele nos campos de batalha, segue tendo visões do amigo Evans, morto na guerra, mas que repetidas vezes aparece para ele nos momentos mais inusitados.

### O sobrenatural na ficção woolfiana

A seguir, este trabalho volta-se para uma investigação do sobrenatural na ficção de Virginia Woolf. Primeiramente, verificamos como Woolf faz uso do sobrenatural no conto instigante e enigmático que é “*Kew Gardens*”. Em seguida, a análise dedica-se aos contos “*A haunted house*” e “*The widow and the parrot*”. Passamos, então, a uma breve apreciação do sobrenatural em *To the lighthouse* e terminamos a investigação com os contos “*The mysterious case of Miss V.*” e “*The lady in the looking-glass: A reflection*”. O interessante em “*Kew Gardens*” é observar como Woolf opera uma inversão de perspectiva; o mundo natural assume o caráter do espaço do sobrenatural. A narrativa tem início com a perspectiva da vida intensa do jardim em Kew Gardens. Com a sua lente de aumento, Woolf intensifica a grande movimentação e antropomorfiza os elementos da natureza. Inicialmente, um pequeno caracol, um dos símbolos andróginos da ficção woolfiana, começa sua jornada ao se deparar uma gota de orvalho que cai de uma folha. Claro que essa atmosfera, a princípio, nos parece absolutamente normal e nem um pouco sobrenatural, não fosse pela inversão criada por Woolf: as personagens que desfilam pelo jardim acabam se tornando figuras fantasmagóricas, assombradas pelo passado. Por um lado, o mundo humano é pálido e insípido, quase inexistente; os diálogos são vagos, dispersos e pouco se pode compreender. Por outro lado, o mundo natural ganha uma intensidade e movimentos constantes. A narrativa intercala os movimentos do jardim a partir da perspectiva do caracol, obstinado em sua jornada com seu objetivo definido de seguir seu caminho pelas ramificações das folhas e os passos elusivos dos transeuntes em torno do jardim. A primeira cena é entrecortada pelo diálogo de um casal, o homem está perdido em seus pensamentos no passado e distante do momento presente, logo é possível perceber que as personagens em questão parecem mais mortas do que vivas. A segunda cena traz dois homens, um deles está falando sobre espíritos, na verdade sobre os espíritos dos mortos, e nesse exato momento lhe diz coisas mais absurdas sobre as experiências no paraíso. A terceira cena é sobre duas senhoras cujo diálogo

é indecifrável, que, após perambularem pelo jardim, escolhem o melhor local para tomar chá da tarde. A quarta cena ocorre em volta de um casal de jovens, que também mal se pode compreender. Todas essas cenas incompreensíveis tem um aspecto surreal, o caráter vago do diálogo, a movimentação irregular e sem direção definida tornam o mundo humano fantasmagórico e sem sentido, em comparação com a força e intensidade do mundo natural. A substancialidade de seus corpos aos poucos se dissolve na atmosfera de um dia abrasador de verão que murmura a força de sua alma, enquanto os corpos tornam-se apenas pontos imperceptíveis e suas vozes se perdem no espaço como uma onda de vozes sem palavras e sem sentido.

De acordo com Scarborough (1917), no gótico, as condições atmosféricas estão sempre em harmonia com o temperamento humano. Em “*Kew Gardens*”, ao invés das tempestades tenebrosas e dos relâmpagos aterrorizantes, as personagens parecem se diluir sob o calor incandescente de um verão intenso que realça e intensifica o verde do jardim e o azul do céu, enquanto as personagens tornam-se insípidas, translúcidas, transparentes ao ponto do apagamento total. Scarborough (1917) observa que um dos efeitos do gótico seria o gigantismo, um super-humano de dimensões gigantescas; Woolf utiliza a técnica ao inverso, ela amplifica e antropomorfiza o mundo natural e leva o aspecto humano ao desaparecimento. É importante ressaltar que “*Kew Gardens*” foi escrito em 1917, período em que ocorreu a Primeira Guerra Mundial. Neste momento, havia uma certa apatia entre as pessoas de modo geral, as quais ainda não sabiam como reagir diante dos acontecimentos atuais. A ausência e letargia captadas por Woolf revelam exatamente a tragédia vivida naquele momento. A impossibilidade da comunicação seria outro traço característico dessa época, diante dos fatos ocorridos, a sociedade estava muda e impassível. Os sobreviventes estavam traumatizados e ainda em estado de luto pela morte dos jovens nos campos de batalha. As viúvas de guerra perambulavam perdidas pelos jardins, como se pode ver no conto. Todos estavam ainda despertando de um pesadelo que estava demorando para terminar.

“*A haunted house*” também foi escrito no mesmo período e parece refletir sobre as mesmas questões. George M. Johnson (1997) acredita que uso do sobrenatural na ficção de Woolf seria de certa forma uma resposta à obra do escritor Henry James. Neste conto, em especial, há uma referência direta ao romance *The turn of the screw*, em que uma realidade se sobrepõe a outra e confunde o leitor. O plano é mais real, depende da perspectiva que o autor escolhe para direcionar o leitor. Neste caso, o sobrenatural ganha o primeiro plano; um casal de fantasmas invade a casa em busca de um tesouro perdido, ignorando a presença dos seus moradores. Eles vasculham cada cômodo e a casa assombrada parece responder a cada passo ritmicamente: “*safe, safe, safe*”; até descobriremos ao final, que o tesouro procurado é a própria luz dentro do coração de cada um deles, ou seja, o amor perdido. Nesse sentido, há uma outra inversão de valores de Woolf que humaniza a presença fantasmagórica aproximando-a do leitor e apaga a experiência humana. O

que pode ser mais ameaçador do que perder a própria humanidade e se distanciar de si mesmo? Assim, voltamos ao texto sobre Henry James; o fantasma mais temível é aquele que habita nosso próprio inconsciente. O estranho tão comentado por Freud, o reprimido que vem à tona para nos assombrar, mas que um dia foi próximo e familiar. Assim, Woolf aproxima-se daquilo que comenta Scarborough em seu texto; não há nada tão natural quanto o sobrenatural, pois ele convive conosco nas situações mais comuns e nas mais assustadoras.

O conto “*The widow and the parrot*” é mais um exemplo em que Woolf faz uso do sobrenatural. O conto foi traduzido no Brasil por Ruth Rocha em uma coletânea para crianças, “A cortina da tia Bá”, juntamente com outro conto, “*Nurse Lugston’s curtain*”. Contudo, entendo que o conto está longe de ser uma história para crianças. No prólogo dessa belíssima edição publicada por Quentin Bell e ilustrada por Julian Bell, o autor narra a origem do conto, que certamente é fictício, mas também é jornalístico, pois foi publicado no jornal da família que Quentin e Julian Bell mantinham diariamente, quando tinham por volta de doze ou treze anos. Cansado de suas próprias publicações, Quentin Bell resolve pedir a tia Virginia Woolf uma contribuição, mesmo admitindo que ele não havia conseguido terminar a leitura de “*Kew Gardens*”. Esperando algo divertido, subversivo e frívolo, como eram as conversas de Woolf, o editor estava chocado com o resultado, que era muito pior do que “*Kew Gardens*”, mas acharam que seria indelicado rejeitar a história.

Para os amantes de Virginia Woolf, “*Kew Gardens*” é considerado uma obra prima e, para o leitor contemporâneo, “*The widow and the parrot*” é de fato divertido, subversivo, mas de forma alguma poderia se dizer que é frívolo. Woolf mostra-nos uma faceta da Inglaterra completamente diferente do ambiente elegante e suntuoso de Mrs. Dalloway. Os personagens são bastante reais e diferentes do aspecto fantasmagórico de “*Kew Gardens*” e “*A haunted house*”; elas são feitas de carne e osso, são personagem simples e desprovidas, materialmente falando. Contudo, há uma casa assombrada e há certamente eventos sobrenaturais, que poderiam muito bem ser explicados, ao estilo de Mrs. Radcliffe, mas que Woolf prefere deixar por conta da imaginação e do bom senso do leitor. O conto inicia-se quando Mrs. Cage, uma senhora viúva, recebe a notícia de que seu irmão havia morrido e lhe deixara sua propriedade e o valor de três mil libras esterlinas. Mrs. Cage parte na manhã seguinte para Rodmell para verificar o ocorrido, mas, ao se deparar com a casa em completa ruína, Mrs. Cage se desanima. Ao procurar o banco, descobre que não há nada deixado pelo irmão, a quantia mencionada não existe. O primeiro evento sobrenatural ocorre quando, ao voltar para casa, Mrs. Cage está completamente desesperada e diante da mais absoluta escuridão. Ela não sabe se deve atravessar o rio, pois pode ser levada pela correnteza; no escuro completo, a melhor decisão seria sentar e esperar o dia amanhecer, mas morreria congelada. Quando, de repente, há um grande clarão, onde ela pode visualizar completamente

a vila de Rodmell. Mas a claridade deve-se a um incêndio e ela imagina que pode ser exatamente na casa recentemente herdada. Ela estava absolutamente certa. Ao chegar na vila, percebe que todos estão ajudando a apaziguar o fogo, mas se preocupa se conseguiram salvar o papagaio do irmão, com o qual ele conversava como se fosse um ser “racional”. Novamente, Woolf está antropomorfizando o mundo natural; o papagaio James era mais racional do que os próprios habitantes de Rodmell. O segundo evento sobrenatural ocorre quando Mrs. Cage decide dormir na casa e durante a noite é surpreendida pelo papagaio James, que sabiamente indica para que ela o siga até a cozinha, onde ele começa a bicar o solo e a desvendar, para nossa surpresa, o que estava escondido: centenas de moedas de ouro, no valor exato de três mil libras esterlinas! Finalmente, o narrador termina o conto dizendo que os visitantes de Rodmell costumam dizer que, se você visitar a vila sob a luz da lua, é possível ouvir um papagaio batendo seu bico no chão; outros dizem ter visto uma velha senhora sentada em seu avental branco.

O sobrenatural em *To the lighthouse* ocorre em dois momentos: o primeiro seria na casa ainda assombrada pelas mortes que ocorrem na família Ramsay e o segundo ao final, quando Mrs. Ramsay aparece para Lily de forma completamente natural. “*Times Passes*”, o segundo capítulo do romance, demonstra a casa assombrada; sem a presença humana a casa parece ter vida própria, como no conto “*A haunted house*”, sobretudo a casa em declínio representa a decadência dos valores vitorianos. Os dez anos de intervalo dividem duas eras: a vitoriana e a moderna, em que as personagens estão saindo da obscuridade, para entrar na luz da modernidade, mas representa também o período da Primeira Guerra Mundial. Assim, como a própria narrativa de *To the lighthouse* foi assombrada pela imagem dos pais, como ela mesma havia dito em seu diário e em *Moments of being* (1976, p. 81): “*I suppose that I did for myself what psychoanalysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest.*”<sup>5</sup> Ao criar *To the lighthouse*, Woolf pensava em escrever um romance-elegia, o qual teria um caráter poético de luto.

No último capítulo, Mrs. Ramsay aparece para Lily não de forma assustadora, mas a sua presença fantasmagórica representa o sobrenatural na narrativa no sentido de que a realidade se torna suspensa, mas o leitor aceita o pacto da narrativa e o contrato do autor, como se a aparição de Mrs. Ramsay naquele momento fosse de fato algo verossímil dentro dos limites da narrativa. Já que Lily precisa terminar sua pintura e necessita resolver seu conflito com Mrs. Ramsay, nada mais natural que ela apareça ali com as suas agulhas, tricotando, como sempre esteve. Deste modo, Lily pode compreender de que matéria é feita a sua essência e de que modo ela

---

<sup>5</sup> “Imagino que eu fiz a mim mesma, o que os psicanalistas fazem por seus pacientes. Expressei algumas emoções há muito tempo profundamente sentidas. E, ao expressá-las, expliquei-as e depois as deixei descansar.” (WOOLF, 1976, p. 81, tradução nossa)

pode representá-la em sua pintura. Mrs. Ramsay, cuja existência é bastante palpável durante a narrativa, acaba doando sua energia vital àqueles que estão ao seu redor.

O conto “*The mysterious case of Miss V.*” representa mais um exemplo da narrativa em que a mulher fantasmagoricamente vai se perdendo na multidão, retomando a “*haunting idea*” de Diana Wallace, se dissipando na mobília da casa até o seu apagamento total, como se fosse um fantasma ou uma morta-viva. Miss V. torna-se uma sombra dela mesma e o narrador é o único a notar seu desaparecimento. Ao chamar por Miss V., o eco expande-se em sua cabeça a tal ponto, que ele decide procurar por ela em sua própria residência. O evento sobrenatural ocorre na cena final do conto: Miss V. havia falecido no dia anterior, momento em que o narrador chama por seu nome. Finalmente, a sombra se dissipou. O misterioso caso de Miss V. na verdade era uma realidade bastante familiar em Londres na década de 1920, muitos eram os casos de mulheres desaparecidas, milhares os casos despercebidos de apagamento natural ou forçado. Na verdade, o feminicídio ao longo da história sempre foi para a mulher uma história de terror, como a própria narrativa de Judith Shakespeare.

Já o conto “*The lady in the looking-glass: a reflection*” representa o sobrenatural de forma bastante sutil. Os reflexos e a incidência da luz sobre a personagem são um dos principais temas de Virginia Woolf. Um narrador onisciente capta a identidade da personagem por meio do reflexo no espelho. Porém, o espelho mostra apenas a superficialidade da cena: Isabella Tyson, uma senhora solteira, feliz, distinta, com muitos amigos e com uma vida sociável ativa. Mas, de repente, o sobrenatural ocorre, os reflexos terminam violentamente, de forma irreconhecível e irracional. Com esse conto sutilmente sobrenatural, Woolf questiona o que é a realidade e como ela se projeta em nossas vidas, ou o que projetamos de nós mesmos nela. A personagem principal, assim como Miss V., torna-se um reflexo, uma sombra dela mesma. Mas como pode o narrador captar a realidade verdadeira sobre Isabela Tyson, já que as diferentes tonalidades de luz criam diversos aspectos da “realidade”? O espelho pode apenas retratar a superficialidade, mas não a profundidade e a complexidade da personagem principal. Tanto “*The mysterious case of Miss V.*” quanto “*The lady in the looking-glass: a reflection*” demonstram a preocupação de Woolf com a vida obscura das mulheres, que ela investiga em *A room of one's own* e mesmo em um dos seus ensaios, “*The lives of the obscure*”, notando como a história oficial está permeada por espaços de silêncio e ausências, já que as mulheres estavam aprisionadas nas estruturas patriarcais, assim como apreendeu Donna Heiland, anuladas, passando por um processo de apagamento total. Por meio dessas narrativas, Woolf, de forma bastante perspicaz, cria uma atmosfera insólita e inquietante, colocando em suspense nossa credibilidade em relação à realidade. Assim como Mary Wollstonecraft, ela questiona o projeto racional no qual estava baseada a sociedade patriarcal.

## Considerações Finais

A partir dessa jornada ao gótico e à escritura de Virginia Woolf, pode-se constatar que a autora de *The waves*, mesmo muito antes de publicar *Mrs. Dalloway*, já se debruçava sobre o gótico e suas vertentes. Os livros que ela resenha no período de 1918-1921 demonstram suas preocupações literárias naquele momento. Como afirma Edith Birkhead, o gótico permeia todas as épocas, principalmente porque está enraizado no instinto humano. Durante todas essas épocas, o gótico foi evoluindo de acordo com cada era, incorporando as tecnologias de cada período, percebendo como a condição humana lida com um mundo em constante transformação. Woolf percebeu isso logo de imediato e notou que o pior fantasma seria aquele que habita nosso próprio inconsciente. Por isso a escritora apreendeu que a psicanálise seria a grande aliada para os estudos do gótico.

Para Woolf, o grande temor da sua geração foi a guerra, que causou um dos cenários mais assustadores de todos os tempos e lidava com aquilo de mais apavorante que carregamos dentro de nós, o que a levou a refletir sobre esse trauma na maior parte de suas obras – *Jacob's room*, *Mrs. Dalloway*, *To the lighthouse*, *The waves*, *The years* e *Between the acts*. Principalmente, ela promoveu o pacifismo por meio do ensaio *Three Guineas*, levando as mulheres a pensar sobre como poderiam prevenir a guerra e aos homens a pensar no que os levavam a criar a guerra. Por um lado, a guerra representa o cenário em que jaz o sobrenatural em suas narrativas, como pudemos ver em “*Kew Gardens*”, em “*A haunted house*” e em *To the lighthouse*. Por outro lado, Woolf também utiliza uma das facetas do gótico, o sobrenatural, em “*The widow and the parrot*”, mas de uma forma leve e divertida, sempre subvertendo as expectativas do leitor. Já nos contos “*The mysterious case of Miss V*” e “*The lady in the looking-glass*”, Woolf utiliza o sobrenatural para abordar outro tema recorrente e em sua obra, a vida obscura das mulheres ausentes da história, que representa o apagamento das mulheres nas esferas públicas e políticas. Tal apagamento nos leva a pensar em outro tema assustador e absolutamente gótico, o feminicídio. Podemos partir de *Literary Women*, de Ellen Moers, passando por *The madwoman in the attic*, lembrando *A vindication of the rights of woman* e *A room of one's own* para chegar até Diane Wallace e sua “*haunting idea*”, a mulher fantasma, aquela que deixou de existir, mas que assombra, pois são muitas as que permeiam, infelizmente, não só a literatura.

OLIVEIRA, M. A. de. Virginia Woolf and the Gothic. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 25-38, jul./dez. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The current paper aims at investigating the relation between the English writer Virginia Woolf (1882-1941) and the Gothic and its aspects. First of all, Virginia Woolf wrote an article on the gothic romance in 1921, in which she analyses the book The tale of terror, written by Edith Birkhead and published in 1921. In the same year, Virginia Woolf also wrote another article on “Henry James’s ghost stories” in which she investigates Henry James’s mastery in building his ghostly stories. The text “The supernatural in fiction” was written in 1917, in which Woolf examines the book The Supernatural in the Modern English fiction, by Dorothy Scarborough. At last, it aims at exploring how Woolf makes use of the supernatural, one of the aspects of the Gothic, in her fiction, such as in “Kew Gardens”, “A haunted house”, “The widow and the parrot”, To the lighthouse, “The mysterious case of Miss V.” and “The lady in the looking-glass: A reflection”. As for theoretical framework, the text will be based on the ideas of Diana Wallace e Andrew Smith in The female gothic: New directions and Donna Heiland in Gothic and Gender: An introduction.*

■ **KEYWORDS:** *Female gothic. Ghosts. Gothic. Supernatural. Virginia Woolf.*

## REFERÊNCIAS

BIRKHEAD, E. **The tale of terror**. London: Constable & Company, 1921.

GUBAR, S; GILBERT, S. **The Madwoman in the Attic: The woman writer in the nineteenth century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 2000.

HEILAND, D. **Gothic and Gender: An introduction**. Malden: Blackwell, 2004.

JOHNSON, G. M. A haunted house: ghostly presences in Woolf’s essays and early fiction. In: ROSENBERG, B. C.; DUBINO, J. **Virginia Woolf and the essay**. New York: St. Martin’s Press, 1997. p. 235-256.

MOERS, E. **Literary Women**. New York: Doubleday Company, 1976.

ROSENBERG, B. C.; DUBINO, J. **Virginia Woolf and the essay**. New York: St. Martin’s Press, 1997.

SCARBOROUGH, D. **The supernatural in Modern English fiction**. New York: Octagon, 1967.

WALLACE, D.; SMITH, A. **The female gothic: new directions**. New York: Palgrave McMillan, 2009.

WALLACE, D. **Female gothic histories**. Gender, history and the Gothic. Cardiff: University of Wales Press, 2013.

WOOLF, V. Henry James's ghost stories. In: **Collected Essays**. Vol. III. London: Hogarth Press, 1988a.

\_\_\_\_\_. **Moments of being**. Ed. Jeanne Schulkind. London: University of Sussex, 1976.

\_\_\_\_\_. **The Diary of Virginia Woolf**. V3. 1925-1930. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

\_\_\_\_\_. **The complete shorter fiction of Virginia Woolf**. Ed. Susan Dick. London: Hogarth Press, 1985.

\_\_\_\_\_. The gothic romance. In: **Collected Essays**. vol. III. London: Hogarth Press, 1988b.

\_\_\_\_\_. The supernatural in Fiction. In: \_\_\_\_\_. **Collected Essays**. vol. I. London: Hogarth Press, 1966.

\_\_\_\_\_. **To the lighthouse**. London: Vintage, 2004.

WOLLSTONECRAFT, M. **A Wollstonecraft anthology**. Ed. Janet Todd. Oxford: Polity Press, 1989.



# THE MONSTER'S VOICE

Guilherme COPATI\*

- **ABSTRACT:** Notes upon the Gothic monster as a metaphor for postmodern identities, followed by an analysis of Margaret Atwood's short story "*Lusus naturae*" in its echoes of Mary Shelley's *Frankenstein*, as a way of developing the aforementioned hypothesis.
- **KEYWORDS:** Abjection. *Frankenstein*. Gothic monster. Margaret Atwood. Postmodern identities.

I would like to strike up this essay by asking a question: what is left of the Gothic monster in the postmodern text? Notable monstrous characters have sprung up in Gothic literature since its earliest days in the eighteenth century, and especially in the nineteenth: ghostly apparitions, perverse monks, madwomen, vicious strangers, evil incarnations, vampires, hybrids, *doppelgängers*, and, ultimately, the epitome of the monster - the creature of *Frankenstein*. Most of the participants on this old-fashioned parade have already been naturalized in our collective unconscious, and one might even say that they are now devoid of a truly frightening potential, were it not for its inexhaustible ability to signal the fears and anxieties of each new era. It seems to be impossible to confine the monster for eternity into the rusty Gothic romances of the past. As a matter of fact, the most emblematic monstrous characters have often come back from yonder in disguise, in the manner of a repressed impulse bursting forth from the unconscious; and still, disguised as they may be, their underlying meanings remain astoundingly familiar. Times may go by, and still the monster will stalk the boundaries of literature, demanding that we recognize its existence, hear its voice, and remove it from its place of abjection<sup>1</sup> - a task that we repeatedly refuse to fulfill. The monster will be defeated over and over. Its access to discourse, rarefied. Its claim to the center, invalidated.

---

\* IFTM – Instituto Federal do Triângulo Mineiro – UFU – Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de Letras e Linguística – Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – guilhermecopati@iftm.edu.br

<sup>1</sup> Whenever "abjection" is mentioned in this essay, it is to be understood according to Julia Kristeva's (1982) description. She explains that the abject corresponds to everything that is thrown out (in social and psychic terms) for the maintenance and strengthening of the coherence and order of a community through the solidification of norms of behavior. The concept is fundamental to a number of readings of Gothic monstrosity, as well as to the structuring of Judith Butler's gender identity theory, and therefore important for our gender-oriented reading of Margaret Atwood's "*Lusus naturae*".

The first problem to be tackled when searching for an answer to my kick-off question is that of definition: who, or what, could be designated as a monster? The monster is thus defined by the *Oxford Dictionary*: “1. a large, ugly, and frightening imaginary creature; 1.1. an inhumanly cruel or wicked person; 2. a thing of extraordinary and daunting size; 3. a congenitally malformed or mutant animal or plant”<sup>2</sup>. These are rather generic definitions, that is a fact, but I suggest we keep them at hand for an ulterior deconstruction. It is also a fact that the definitions at issue place us in the face of negative attributes that relate to various fields of knowledge: the folklore, the aesthetics, the ethics, the genetics and philosophy. Hence it is possible to extract from them two different notions: first and foremost, by taking the place of the negative pole within an evaluative paradigm, the monster is always the disqualified term in the binary metaphysical systems that establish the production of sense and identities in the West; secondly, the monster derives its monstrosity from the agglutination of disparate attributes that make it an ultra-complex figure, one that suits as a metaphor<sup>3</sup> for a diverse number of artistic, cultural, and biological phenomena.

I suggest that we should linger for the moment in the profitable field of dictionary definitions, so as to unfold a few aspects of the interesting figure of the monster which might be neglected in an ever-failing attempt to endow it with a proper voice. Célia Magalhães (2003, p. 24) explains that the term “monster” derives from the Latin *monstrare*, meaning “divine omen, wonder or portent, signal”, whose root comes from the verb *monere*, “to warn, to caution, to advise”. Therefore, in the context of the Greco-Roman mythology, the monster was considered to be a marvelous being, wondrous for its rarity, to which important tutelary functions were assigned, since it was generally taken as an alert against the risks of an approaching evil, or else as a manifestation of a godly wish. Likewise, numerous descriptions in the classical mythology present it as a creature made of multiplied parts, or rather as the magical result of a sexual transgression, one which would originate such mythological beings as the chimeras, the sphinxes, and the centaurs, gigantic hybrids usually born from the sexual intercourses between gods and humans, or gods and animals.

It is true that in modern figurations the monster has retained the ability to represent the transgression of boundaries, becoming, as stated by Jeffrey Jerome Cohen (1996, p. 06), the true harbinger of the category crisis, even though its aura of wonder has been promptly undermined during the rediscovery of the Greeks and Romans in the Renaissance. This was due to the medieval legacies of a Judeo-Christian

---

<sup>2</sup> The definition is available at <https://en.oxforddictionaries.com/definition/monster>.

<sup>3</sup> Very important considerations on the monster as a metaphor can be found in the essay “Monstros como metáforas do mal” by Julio Jeha (2007), published in *Monstros e monstruosidades na literatura*, a collection of essays organized by the same author.

morality, obsessed with the production of well-defined categories of classification, and determined to punish all sorts of transgressions. Thus it seems appropriate to understand that the monster should become a threatening being, coming to represent evil through metaphors of crimes, sins and monstrosities (JEHA, 2007), which are meant to be understood as transgressions of legal, moral and aesthetic order respectively, ones that would endure so far out in time as to witness the emergence of the many monstrous characters in the Gothic novels of a few centuries later.

Several scholars agree to date the rise of the early Gothic back to the eighteenth century, more precisely since the publication of Horace Walpole's *The castle of Otranto*, in 1764, having the so-called Gothic romances seen the end of their heydays in 1818, when Mary Wollstonecraft Shelley gave birth to her *magnum opus*, *Frankenstein*. The blossoming of an initial Gothic tradition overlaps with the period in which, according to Fred Botting (1996, p. 21), morality and monstrosity were the touchstone of aesthetic judgment, and any representations that should escape the regularity attributed to nature, or deny the privileged forms that marked the artistic taste in the period of the Enlightenment, were to be described as monstrous. Needless to say, numerous authors within the Gothic genre would struggle to bring back to life those aspects of art and spirituality of which the excessive rationalism of the Enlightenment disapproved. During this period, in which literature not only served as a means of entertainment, but also lent itself to the task of instructing its readers on the dangers of moral vices and the benefits of virtues, monsters were brought about in the pages of Gothic novels as strong reminders that terrible punishments may ensue as the inexorable consequence of the heretic abuses of sexuality, the violation of strict norms of moral behavior, the trespassing of borders, and the exaggerations of fantasy.

Undoubtedly, *Frankenstein* responds to these dilemmas inasmuch as it can be read as a ferocious alert against the risks of acquiring forbidden knowledge or, as Julio Jeha (2009, p. 14-15) explains, of excessive curiosity and pride clashing against a society of obscurantist religious beliefs. The novel's nameless antagonist incorporates the very aesthetic excesses which render him monstrous and damnable, thus embodying deformity and ugliness and suffering rejection in both the eyes of his father and those of society itself. Rejection and loneliness turn him into a social outcast and lead him to commit unspeakable crimes, hence making him into a metaphor for both moral and aesthetic transgression. Nevertheless, Ellen Moers (1985) would rather read the novel as a birth myth, or else as a metaphor for pregnancy and motherhood as instruments of female oppression which ultimately permeate women's writing as motivating impulses and particularizing brands. Such reading, among many others<sup>4</sup>, evades the **aesthetic** issues that prevailed in the

---

<sup>4</sup> Further readings tend to interpret Frankenstein's monster from an ethical rather than aesthetic perspective. As Judith Halberstam (1995, p. 29) notes: "The monster, in various readings then, is

seventeen hundreds, by pointing out, in contrast, an **ethical** issue that challenges the obvious limitations fostered by the highly problematic historiographical precision which delimits the pinnacle of the Gothic tradition. It is very significant that *Frankenstein*, the most perennial and emblematic narrative of the monster, should so often be mentioned as the closing chapter of the first wave of Gothic. The novel has actually very little of an epilogue; it would rather mark a transition between the founding texts from the eighteenth century, in which monstrosity would most often come across as a metaphor for aesthetic excess and moral vice, and the many nineteenth-century narratives engaged in the production of infinite monstrous figures as a response to the changing conception of identity.

The connection of monstrosity to identity is blatant in *Frankenstein*. After reading *The sorrows of young Werther* and secretly observing the routine of an expatriate family from whom he learns the nature of social bonds, Mary Shelley's creature asks poignantly, "Who was I? What was I?" (SHELLEY, 2003, p. 128). The answer to this deeply existential question sets the creature in his full monstrosity: the monstrous being is everything which the others are not; or which they may run the risk of becoming; or which they may have already become, albeit reluctantly; it is everything that threatens them from the threshold. The questioning turns out to be one of a metaphysical order: the nature or substance of identity seems to be the monster that haunts Gothic texts from *Frankenstein* onwards.

Judith Halberstam (1995) believes that monsters are metaphors for the engineering of modern subjects<sup>5</sup> within binary paradigms of production of sense, operating as a conciliatory midterm which emerges mainly in times of crisis. Thereby it could not have been by accident that *Frankenstein* should first be published in the nineteenth century, an era of radical epistemological crises that have greatly challenged the autonomy of the Cartesian subject and paved the way for the upcoming postmodern representations of fragmented and fluid identities. From the eighteen hundreds on, Sigmund Freud's description of the unconscious, along with Karl Marx's analysis of class struggles and the division of labor within the systems of production, in addition to the structuring of the many republics and their increasing ideas of nationalism, which led to an horde of upcoming endeavors

---

literature, women's creativity, Mary Shelley herself; the monster is class struggle, the product of industrialization, a representation of the proletariat; the monster is all social struggle, a specific symbol of the French Revolution, the power of the masses unleashed; the monster is technology, the danger of science without conscience, the autonomous machine". The novel is indeed a highly complex work that opens up to a number of possible interpretations - hence, perhaps, its inexhaustible presence in the Western imaginary.

<sup>5</sup> Modern subjectivities have been described by Stuart Hall (2006) as the identity paradigm in the Enlightenment, one that validates the cognitive, self-conscious, rational subject that inhabits the center of knowledge. In opposition to this paradigm, another one has been erected in late-modernity, namely, the postmodern (fluid, fragmented, changing, imprecise, indeterminate) identities.

to establish the policies for New Imperialism, not to mention the first wave of the feminist movement, have all laid down deep questions about the autonomy of the cognoscent subject and their prerogatives of power. As Hall (2006, p. 11) points out, the idea of an essential identity was progressively replaced by that of a more complex one, conceived in relational terms, and later by the fluid, fragmented and multiple postmodern identities.

What are the implications of this paradigm shift? The first one is clearly the need to recognize that the monster's deformed and mutant body is, as Cohen (1996, p. 07) wants it, a cultural body onto which difference is inscribed: "Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual". The monster therefore personifies the constitutive outside<sup>6</sup> of gender, race, class and national identities, among others. The second one is that the very existence of the monster, an inhabitant of the edges of culture, weakens the place of center attributed to socially validated identities and, consequently, the very space of abjection where it is forced to belong. By taking up this political responsibility, the monster pleads for voice at the core of a community that insists on silencing it in order to benefit authoritarian institutions and socially validated notions of subjectivity.

Let us keep this hypothesis in mind: the voice of the Gothic monster soars high as a claim at the validation of its identity via discourse, within a community that seeks to subdue its strength. In spite of such an audacious request, Michel Foucault (1981) explains that discourse is structured according to a given order, to which not all have equal access. It operates by means of insidious principles of rarefaction, interdiction, coercion and control, so as to ward off full access to its production and to configure speechmaking as a way of exercising power. When access to speech is forbidden, the abject condition of the one pleading for voice is reenacted. It is to be expected, therefore, that whenever the monster's howl rises from the edges of sense, urging us to bear witness to the fragility and provisionality of our own identities, abjection again takes over and drives that voice out onto a space of muteness, thus reestablishing social order and human cohesion. The monster is denied the right to discourse. Its voice must be interdicted. When it finally makes itself heard, its vindication is invalidated. In this conflict of unstoppable movements lies its complexity.

The foucauldian-oriented study of how one comes to be a subject has been radicalized in postmodern philosophy, ever since both Judith Butler (1990) and Stuart Hall (2006) came up with the new paradigm of performative, fluid and

---

<sup>6</sup> I am considering this concept as it is discussed by Judith Butler (1993), in *Bodies that matter*. In this essay, she explains that any identity, especially gender identities, can only be amenable to existence in contrast with everything else that they exclude by means of violent processes of abjection.

fragmented identities. In postmodernity, the Gothic monster has grown to be the epitome of shattered and mutant identities, challenging the solid and unchangeable subjectivities inherited from the Enlightenment. Laying hands on it has become increasingly difficult, since the monster has made itself evanescent and mutable. It is a complementary feature of postmodern fictional strategies to establish a parodic reading of tradition through “historiographic metafiction” (HUTCHEON, 2004), a means of reworking the conventions of past narratives in order to problematize them further. This strategy is carried out, for instance, in the fiction of Margaret Atwood, whose stories often benefit from the conventions of Gothic and the emergence of monstrous characters. Her latest collection of short stories, *Stone mattress* (2014), bespeaks the writer’s passion for the horrific and the uncanny, frightening effects scattered over nine tales that explore, in addition to monstrosity, subject matters such as madness, revenge, imprisonment, and eugenics.

There is a tale in *Stone mattress* that strikes me as the most curious: I am talking about “*Lusus naturae*”, the shortest story in the collection, though probably one of the most thought-provoking. It is a brief first-person narrative that, without ever explicitly mentioning *Frankenstein*, works as a postmodern parody of this exemplary novel. To understand how this rereading is articulated, we need to remember the format in which Mary Shelley delivers her story: the novel’s frame narrative is comprised of the letters of Captain Robert Walton, an explorer who travels the inhospitable regions of the North Pole, addressed to his sister Margaret, letters in which he reveals his encounter with the title character and, in the end, with the monstrous creature himself. Within these letters, he transcribes to his sister the account of Victor Frankenstein’s misfortunes, starting off with the creation of the monster and gradually advancing towards his relentless pursuit of the creature among the northern glaciers. And at the heart of this second narrative lies a third, more visceral and shocking story: the autobiographical account of the creature himself, the true heart of the novel, its line of flight, the exact moment when the monster pleads for access to discourse.

I may willfully run the risk of making a generalizing assumption here: it could be that everything else in *Frankenstein* is a sheer pretext for this crucial core. The Gothic monster, the abject being, the constitutive outside, the unnamed - thereafter non-existent - creature demands that its life history be heard! In what other work of the Gothic tradition, before or after Mary Shelley’s, was such subversion even glimpsed at? It is an extremely courageous and challenging move that which entitles the Gothic monster to speak on his own behalf, a gesture that tends to the implosion of the all systems, a maximum inscription of the difference in the order of discourse. I am not surprised, then, that the monster’s account should have to be framed by a shriek of other voices that ultimately intend to smother it.

This gesture of insubordination will turn out of control in postmodernity, where the resistance to subalternity has become more extreme. Not by chance, Atwood

chooses to place the focus of “*Lusus naturae*” on the deepest set of the novel’s chapters. We all know but too well the misfortunes narrated by the creature of *Frankenstein*, who, given up by his own father, grows up alone in the woods while secretly observing a family of exiles from whom he learns the nature of human bonds. Self-taught, he learns to read and speak in search of the protection of his neighbors, who violently turn their backs on him, thus making him a violent wicked criminal who plots revenge against his progenitor. But unlike Mary Shelley’s novel, in which the monster’s voice is heard indirectly and tortuously, Margaret Atwood’s tale rules out any frame narratives. Here we only ever read the monster’s account of its self-knowledge process which undoubtedly thinks back to that of the creature of *Frankenstein*, encompassing the vision of its own image, the education through literature, an understanding of its terrifying potential, but also of the communal nature of human bonds, the need of building similar bonds, and the perception of its own sexuality.

*Lusus naturae*: a freak of nature. A monster. The nameless female protagonist in Atwood’s tale is thus defined by the doctor summoned from distant lands - the family doctor himself, she tells us, would have spread unwanted rumors. Her appearance is aberrant, and very much resembles the mythological hybrids, a blend of animal and human: “my yellow eyes, my pink teeth, my red fingernails, the long dark hair that was sprouting on my chest and arms” (ATWOOD, 2014, p. 110). A character who, in its looks and proportions, defies aesthetic conventions of beauty which make her an object of scientific scrutiny, an institutionalized way of exercising control and power over bodies. The illness that affects her, however, is never clear to either the reader or the family. She claims to be affected by breakdowns and endless hours of pain, though it is implied that she might experience episodes of lucidity, during which she takes her place at the table with the other members of her family, “entering into the conversation as best I could while searching out the chunks of potato in my bowl” (ATWOOD, 2014, p. 109), alternating with episodes of apparent delirium, in which “I’d be off in the darkest corner, mewing to myself and listening to the twittering voices nobody else could hear” (ATWOOD, 2014, p. 109).

Despite hinting at schizophrenia and zoanthropy, which emerge as manifestations of insanity that invalidate her monstrous discourse, the imprecise nature of her illness causes the family to come up with alternative hypotheses - it might be a curse, a divine punishment, or even demonic possession - so they end up resorting to obscurantist methods of healing: her grandmother, for one, spreads garlic cloves along the girl’s doorway, and on a certain occasion, “she’d held my head under the water in which the dirty clothes were soaking, praying while she did. That was to eject the demon she was convinced had flown in through my mouth and was lodged near my breastbone” (ATWOOD, 2014, p. 110). The garlic over the doorway, the fact that the creature seems to suffer from photosensitivity, the veiled zoomorphism,

and the medical diagnosis that she would crave blood, all add up to suggest that the girl might be a vampire, another monstrous figure epitomized in the Gothic tradition. Nevertheless, the ambiguity and doubt never fall apart. This is the *lusus naturae*: a midterm that creates confusion and defies both superstition and science.

There is a quite interesting study by Paula Findlen (1990) on the *lusus naturae* and its relationship with the sciences, the arts and philosophy. The term, she explains, comes from the Latin, where *lusus* meant “joke”, “game”, or “sport”. A *lusus naturae* was a joke of nature, one that would fulfill an important role in the field of the developing natural sciences in the sixteenth and seventeenth centuries, influenced by Greco-Roman philosophical treatises, especially those of Aristotle and Pliny, as well as the literary bestiaries engendered in the fables of Ovid. For these sciences, the idea of gaming not only signaled the existence of an independent and volitional nature, which purposefully created aberrations to confuse man, but it also acted as a scientific procedure of categorization of unexplainable natural phenomena such as geometric forms inscribed in rocks, fossils, individuals of gigantic or tiny proportions, zoophytes, fractals, shells, and unicorn horns.

Findlen (1990, p. 293) states that “*lusus* was frequently used as an anti-definition - a means of explaining something that would otherwise have been without explanation”. This is the very axiom of monstrosity: Margaret Atwood’s *lusus naturae* is, in fact, an anti-category that blows up innumerable classification systems. As such, her surrounding fellows feel that something must be done to stop it. The creature asks herself, “What could be done with me, what should be done with me? Both were the same question. The possibilities were limited” (ATWOOD, 2014, p. 109). They were limited indeed, but to the imperative of abjection. Whatever fate should befall the monster, it was necessary to keep her a secret, to remove her from the community at large, to isolate her so she would not corrupt the purity of the remaining relatives, since “[o]ur family had always been respected, and even liked, more or less. It still was. It still would be, if something could be done about me. Before I leaked out, so to say” (ATWOOD, 2014, p. 110).

The ultimate attempt at her abjection occurs when the family decides for her death: “It was decided that I should die. That way I would not stand in the way of my sister, I would not loom over her like a fate” (ATWOOD, 2014, p. 111). Her death is staged for the whole neighborhood so that her family could be free from the burden of responding publicly for her monstrosity. The priest is bribed into presiding over the funeral, during which the grandmother cooks, the father wears the black suit only worn at special occasions, the neighbors whisper in awe and everyone cries as if the unwanted creature had indeed passed away. The coffin is finally filled with damp straw and buried. Three months later, her sister gets married.

On the occasion of her feigned demise, the girl is described in stereotypes that reinforce a certain conception of female innocence and virginity, highly ironic

insofar as the postmodern monster problematizes these conventions. The priest tells her that “God had chosen me as a special girl, a sort of bride, you might say” (ATWOOD, 2014, p. 112) and that “I was lucky, because I would stay innocent all my life, no man would want to pollute me, and then I would go straight to Heaven” (ATWOOD, 2014, p. 112). These are very ironic remarks, considering that, according to Julia Kristeva (1982, p. 03-04), the abject generally represents pollution, defilement, and the very possibility of death, or rather anything else that might disturb the system. Besides, in order to validate the narrative of her death, the *lusus naturae* is shown on a coffin “in a white dress with a lot of white veiling over me, fitting for a virgin and useful in concealing my whiskers” (ATWOOD, 2014, p. 112). The image of the hairy monster covered by a virgin veil is quite comic indeed, but it bears a lot of criticism as well, for the merging of two apparently incongruous images reveals how problematic the performative construction of femininity is, being one that requires rituals of purity and chastity even where they are most improbable to take place. The monster signals a surreptitious refusal of these defining imperatives of a conventional gender identity, for the mere recognition of such an identity would require an understanding of her own sexuality, and therefore the corruption of the immaculate purity that is expected of her.

The girl's death is a violent attempt at the nullification of her right to an identity. Paradoxically, the staged funeral allows her greater freedom, as she conquers spaces that were previously forbidden to her: “At night I had the run of the house, and then the run of the yard, and after that the run of the forest. I no longer had to worry about getting in the way of other people and their futures” (ATWOOD, 2014, p. 113). Her growing jurisdiction over several spaces comes along with a greater understanding of her own self, mediated by strategies of self-knowledge. At this point, just as in *Frankenstein*, literature plays an important role, by offering parameters for the understanding of human feelings and needs. Having learned from her father the ability to read, she tells us: “In the dimness I read Pushkin, and Lord Byron, and the poetry of John Keats. I learned about blighted love, and defiance, and the sweetness of death. I found these thoughts comforting” (ATWOOD, 2014, p. 113).

It is possible to see that the reading options available to her, almost entirely founded upon the Romantic tradition, in which great importance was placed on individuality, highlights the *lusus naturae*'s search for identification, as she becomes an isolated creature while her family members either die or abandon her. From that moment on, she learns that she can perform her monstrous identity by acting upon others to terrify them. Assuming her monstrosity ensures that she takes over an increasingly larger dominion: first the garden, then the forest, and finally her house, which comes to be feared as haunted. On that account, the creature manages to maintain her power over the spaces she conquers:

I began to explore the limits of my power. I found I had a great deal more of it when unseen than when seen, and most of all when partly seen. I frightened two children in the woods, on purpose: I showed them my pink teeth, my hairy face, my red fingernails, I mewed at them, and they ran away screaming. Soon people avoided our end of the forest. I peered into a window at night and caused hysterics in a young woman: “A thing! I saw a thing!” she sobbed. I was a thing, then. I considered this: in what way is a thing not a person? [...]

Once the new people had moved in, it was no trouble to get rid of them. I knew the house better than they did, its entrances, its exits. I could make my way around it in the dark. I became an apparition, then another one; I was a red-nailed hand touching a face in the moonlight; I was the sound of a rusted hinge that I made despite myself. They took to their heels, and branded our place as haunted. Then I had it to myself. (ATWOOD, 2014, p. 113-114).

In the manner of the creature of *Frankenstein*, the recognition of a phantasmagoric potential endows the *lusus naturae* with power. Her empowerment is also anchored on a growing perception of monstrosity as a substance that founds a complex and multiple identity, which is both “person”, “thing”, and “apparition”, without ever being defined by any of them. Such acts of self-perception are intricate and presuppose acceptances and denials, which are made clear in the always defining episode in which the creature contemplates its reflection in the mirror: “Inside our house, I tried a mirror. They say dead people can’t see their own reflections, and it was true; I could not see myself. I saw something, but that something was not myself: it looked nothing like the kind and pretty girl I knew myself to be, at heart” (ATWOOD, 2014, p. 114).

The tension between seeing and not seeing, which essentially embodies the ambiguity between being and not being, never finds resolution, which makes the monster an emblem of the fragmented postmodern identities. At some point, the assumption of such an identity should have to acknowledge the most elementary impulses of the libido, and just as the monster of Mary Shelley calls for a wife, that of Margaret Atwood would have to experience sexual desire. By watching a secretive sexual relationship in the woods, an indecipherable act for her naive and innocent self, the girl, who for so long had resigned to a lonesome existence, projects onto the event both her physical desire and the need for identification that bonds human beings together:

They clutched each other, they twined together, they fell to the ground. Mewing noises came from them, growls, little screams. Perhaps they were having fits, both of them at once. Perhaps they were - oh, at last! - beings like myself. They did not look like me. [...] They must be in the preliminary stages, I thought. They

know they are changing, they have sought out each other for the company and to share their fits. [...] What a consolation it would be to me if I, too, could join in! (ATWOOD, 2014, p. 115).

Here lies a curious view on the communities living in a constant state of discontent vis-a-vis the repression of sexuality: the monster becomes a metaphor for unbounded sexual desire, lurking in the shadows, and threatening to disintegrate the social organization founded on the sublimation of the libido. The *lusus naturae* is sexuality itself, a monster upon which infinite identity and gender discourses are produced in an attempt at regulating which practices are to be considered healthy and adequate, and which ones should be rejected. By venturing to join the loving couple in their communal “fits”, the monster also turns into a metaphor for deviant sexuality, manifested in an inappropriate and bestial sexual act, one that involuntarily awakens fear and repulsion. The denial of affectivity reinforces her displaced and abject condition, but it also awakens fears that lead the villagers to dig up her coffin and see it empty, thus imagining the worst. They now believe that she might be a supernatural being returned from the dead, a witch or vampire who needs to be sacrificed so that the community can recover its balance. They then head towards her house carrying torches and sticks, intending to reenact her abjection once and for all by burning her at the stake.

As the mob advances and prepares to lynch her, the girl's efforts to define herself as an entity worthy of an identity become more extreme. “What can I say to them, how can I explain myself?” (ATWOOD, 2014, p. 116), she asks herself. “I am a human being”, I could say. But what proof do I have of that? ‘I am a *lusus naturae*! Take me to the city! I should be studied!’” (ATWOOD, 2014, p. 116). Neither monster nor human, the postmodern *lusus naturae* remains indecipherable, and the fear of indecipherability forces her exclusion. Still, she predicts: “After a while I'll become an upside-down saint; my finger bones will be sold as dark relics. I'll be a legend, by then” (ATWOOD, 2014, p. 116).

It is impossible to make away with someone who will most certainly survive as a legend. Cohen (1996, p. 4) correctly states that the monster always escapes. There is no stopping it: it will eventually find a way to return. Kill it, and it will come back from the dead to haunt those who have survived. Deny it the right to an identity, and it will hinder its own abjection, by breaking boundaries and questioning paradigms. Silence its voice, and it will make itself heard from the depths of difference. Ignore its existence, and it will most insidiously exercise its power.

Which leads us back to my opening question: what could be left of the Gothic monster in the postmodern text? First of all, it has grown to signify a more radical plea for voice: we can now hear the monster's voice in itself, free from the many framing devices that hover over it in the narrative of *Frankenstein*. It has also broken new ground into gaining access to the order of discourse, coming to represent a

more furious questioning of abjection, since its political workings are now revealed in the performative structuring and validation of gender and identity. On top of that, the monster has become an epitome of the postmodern identity paradigm, assuming in-betweenness and fluidity as its nature, leaving behind the need for a solid and unchangeable subjectivity, and taking up abjection as the space from where it can best exercise its subversive power. And finally, it has displayed the parodic force of the postmodern Gothic. Indeed, Margaret Atwood's metafictional tale works as a deconstructive retelling of the silencing of Frankenstein's creature, and does so as a notorious attestation that, in effect, the monster will also escape from the pages of tradition to lodge, imperishable, in those of the postmodern Gothic.

COPATI, G. A voz do monstro. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 39-51, jul./dez. 2018.

- **RESUMO:** *Considerações sobre a figura do monstro gótico como metáfora das identidades pós-modernas, seguidas da leitura do conto “Lusus naturae”, de Margaret Atwood, a partir de ecos de Frankenstein, de Mary Shelley, como problematização dessa hipótese.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Abjeção. Frankenstein. Identidades pós-modernas. Margaret Atwood. Monstro gótico.*

## REFERENCES

- ATWOOD, M. *Lusus naturae*. In: \_\_\_\_\_. **Stone mattress**: nine tales. New York: Doubleday, 2014. p. 109-116.
- BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- BUTLER, J. **Bodies that matter**: on the discursive limits of sex. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, J. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.
- COHEN, J. J. Monster culture (seven theses). In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Monster theory**: reading culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 03-25.
- FINDLEN, P. Jokes of nature and jokes of knowledge: the playfulness of scientific discourse in early modern Europe. **Renaissance Quarterly**, v. 43, n. 2, p. 292-331, 1990.
- FOUCAULT, M. The order of discourse. In: YOUNG, R. **Untying the text**: a post-structuralist reader. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981. p. 48-78.

- HALBERSTAM, J. **Skin shows**: gothic horror and the technology of monsters. London: Duke University Press, 1995.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro (Trad.). Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HUTCHEON, L. **A poetics of postmodernism**: history, theory, fiction. New York: Routledge, 2004.
- JEHA, J. Das origens do mal: a curiosidade em *Frankenstein*. In: JEHA, J.; NASCIMENTO, L. **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 11-23.
- JEHA, J. Monstros como metáforas do mal. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 09-31.
- KRISTEVA, J. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.
- MAGALHÃES, C. **Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MOERS, E. Female gothic. In: \_\_\_\_\_. **Literary women**: the great writers. Oxford: Oxford University Press, 1985. p. 90-110.
- MONSTER. **Oxford Dictionaries**, 25 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/monster>>. Acesso em: 25 nov. 2017.
- SHELLEY, M. **Frankenstein**. New York: Barnes & Noble, 2003.
- WALPOLE, H. **The castle of Otranto**: a gothic story. New York: Dover Publications, 2004.





# REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *O GRANDE DEUS PÃ*, DE ARTHUR MACHEN

Shirley de Souza Gomes CARREIRA\*

- **RESUMO:** Este trabalho visa a demonstrar a filiação da novela *O grande deus Pã*, de Arthur Machen (1863-1947), à literatura gótica, enfatizando primordialmente o tratamento dado pelo autor às personagens femininas. As representações da mulher nessa obra reportam-se a dois perfis distintos da mulher vitoriana: a mulher submissa e a *femme fatale*. Entrelaçando elementos como paganismo, ocultismo e o sobrenatural, Machen cria uma narrativa em que a sensação de medo e horror é construída por meio de um jogo de exposição e ocultação, que tem na personagem Helen Vaughan a personificação do mal, compreendido como uma força desestabilizadora dos valores do patriarcado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Arthur Machen. *Femme fatale*. Gótico. *O grande deus Pã*.

## Arthur Machen e a literatura gótica: aproximações

Muito embora a obra de Arthur Machen (1863-1947) não seja considerada gótica, na acepção mais estrita do termo, mas alinhada à *weird fiction*<sup>1</sup>, é possível identificar em seus textos características tais que permitem estabelecer essa filiação.

A literatura gótica foi inaugurada com a publicação de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. Tendo por característica os cenários medievais, as figuras masculinas malélicas e tiranas, os eventos sobrenaturais e uma atmosfera de mistério, suspense e medo, seu caráter transgressor relacionava-se à desilusão com os ideais racionalistas e à percepção de que estes não seriam capazes de solucionar as angústias do homem frente ao desconhecido. Até então, a palavra **gótico** era associada à ideia de barbarismo e seu vínculo à literatura deu-se quando Walpole

---

\* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Faculdade de Formação de Professores – Departamento de Letras – São Gonçalo – RJ – Brasil. 24435-005 – shirleysgcarr@gmail.com

<sup>1</sup> *Weird fiction* é um termo cunhado por Sheridan Le Fanu que foi, mais tarde, adotado por H. P. Lovecraft para designar os diversos tipos da literatura de horror. O termo não tem tradução específica para o português, sendo geralmente referido como “ficção do estranho”. Segundo Lovecraft, Arthur Machen exerceu forte influência em sua obra.

acrescentou o subtítulo a **Gothic story** à segunda edição do seu livro (HOGLE, 2002, p. 21).

De acordo com a *Encyclopedia of Gothic Literature* (SNODGRASS, 2005, p. 157-158), a literatura gótica passou por períodos de **avivamento**, atingindo o seu ápice em 1810, para quase desaparecer na década seguinte. Como Júlio França (2016, p. 2593) ressalta, “a poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico”, mas passou por desdobramentos e reelaborações que ainda estão em curso hodiernamente.

A partir da segunda década do século XIX, embora ainda centrada no conflito entre a razão e o que o conhecimento humano não conseguia apreender, ela direcionou seu enfoque para as descobertas científicas e as transformações sociais do período.

A ficção gótica abrange textos ficcionais comumente denominados literatura de terror e literatura de horror. Muito embora ambas tenham o intuito de suscitar o medo no leitor, a literatura de terror está associada a uma atmosfera de suspense cuja explicação nada possui de sobrenatural, sendo essencialmente psicológica, enquanto que a literatura de horror contém indissociavelmente elementos do sobrenatural. Segundo Jancovich (1992, p. 8), as narrativas de horror partem de uma situação de ordem, passam por um período de desordem causada pela irrupção de forças monstruosas ou aterrorizantes e finalmente alcançam o desfecho, em que esses elementos disruptivos são contidos ou destruídos e a ordem restabelecida. Deste modo, entende-se que a *weird fiction*, por caracterizar-se como literatura de horror, está filiada à literatura gótica.

Em *Gothic Literature* (2007, p. 87), no capítulo intitulado “Gothic Proximities 1865-1900”, Smith afirma que, nas obras góticas escritas a partir de 1865, há um distanciamento dos princípios do que podemos denominar **gótico convencional** ou **tradicional** e, em um breve resumo ao fim do capítulo, ele enumera algumas características da produção gótica do período, tais como uma progressiva **internalização do mal**, acompanhada de **uma nova versão de monstruosidade**, o surgimento de um **cenário gótico urbano** e uma forte influência da **teoria da degeneração**. Na cronologia de textos góticos que precede a introdução de *Gothic Literature*, Smith relaciona duas obras de Machen: *The great god Pan* e *The inmost light*.

Por outro lado, em “O gótico e a presença fantasmagórica do passado”, França (2016, p. 2493) menciona três elementos cuja ocorrência concomitante, aliada à técnica de manutenção do suspense e do medo, é essencial à estrutura narrativa e à visão de mundo góticas: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Esses elementos estão presentes nos textos de Machen, conforme será demonstrado mais adiante.

Assim, para efeito deste trabalho, a novela *O grande Deus Pã* será considerada como uma obra filiada à tradição gótica e, a partir dessa categorização, as personagens

femininas serão analisadas, de modo a demonstrar o quanto sua caracterização se aproxima ou se distancia do modelo da literatura gótica tradicional e de que forma representa um posicionamento do autor em relação ao período histórico em que a obra foi escrita.

### ***O grande deus Pã e as mulheres***

Arthur Machen nasceu no País de Gales e passou a infância no condado de Gwent, em Gales do Sul, onde o contato com a natureza agreste e um tanto lúgubre das Black Mountains e da floresta de Wentwood, além dos vales remotos de Severn, serviu de inspiração para muitos dos cenários evocados em sua obra. O aspecto inóspito desses locais confere à novela *O grande deus Pã* algo da atmosfera gótica clássica, muito embora a maior parte da história se desenrole na cidade de Londres, o *locus horribilis* onde acontecimentos insólitos ocorrem. Para o autor, pobre e solitário, a Londres dos anos 1880 era tão estranha e assustadora quanto os cenários de sua terra natal.

A novela *O grande deus Pã* foi primeiramente publicada no periódico *The Whirlwind*, em 1890. Concebida segundo uma ótica decadentista que apresentava uma reação finissecular contra o positivismo e cientificismo então predominantes, ela descortina ante os olhos do leitor um mundo onde as experiências místicas, o paganismo e o ocultismo se entrelaçam para produzir o medo.

Machen era adepto do ocultismo e fez parte da Ordem Hermética da Aura Dourada, o que explica a incorporação ao texto da sua crença mística de que o mundo ordinário oculta um outro mundo, cujo desvelamento pode levar ao extremo da loucura, do sexo e à morte. Segundo Carreira (2017, p. 92), “a ficção de Machen, como um todo, revela a luta do autor contra o materialismo científico que predominava em seu tempo, bem como sua visão de que a experiência mística é um instrumento importante para a compreensão do mundo”.

Na novela, o cientificismo é metaforizado na figura do Dr. Raymond que, no primeiro capítulo, utiliza a criada Mary como cobaia para um experimento neurológico. O texto dá a entender que existe algum tipo de ligação afetiva entre o médico e a criada, porém este não hesita em abrir-lhe o cérebro para que ela tenha um vislumbre do mundo espiritual, por ele denominado **a visão do Grande Deus Pã**:

— Olhe bem à tua volta, Clarke. Veja a montanha, as colinas, a floresta e os pomares, as searas e as pradarias que vão até o rio. Veja-me a teu lado. Ouça minha voz. Digo-te que tudo isso, desde a estrela que se acende no céu ao chão sob nossos pés, tudo isso são sonhos, sombras que nos escondem o mundo real. Esse mundo real existe, mas atrás de todo esse brilho e de todas essas ilusões existem lugares superiores, escondidos como por um véu. Se um ser humano

levantou esse véu, não sei. O que sei é que nesta noite, e perante nós dois, Clarke, esse véu será levantado. Talvez penses que o que estou dizendo seja estranho ou insensato. Será, não duvido, mas é real. Os antigos sabiam o que significa *levantar o véu*. Chamavam a isso *ver o deus Pã*. (MACHEN, 1986, p. 8).

A real pretensão de Raymond é estabelecer comunicação com um outro plano, governado por seres míticos. A experiência, presenciada por Clarke, um amigo do médico, parece ser bem sucedida a princípio, para logo se revelar como um completo fracasso:

De repente, se ergueu o som dum suspiro, o sangue voltou a corar o rosto exangue de Maria, os olhos se abriram e brilharam com estranho fulgor. Uma grande admiração se espelhou na face e as mãos se estenderam como para tocar algo invisível. E logo o espanto se converteu em horror, o rosto numa máscara abominável, e o corpo começou a tremer de tal forma que, se diria, era sua alma lutando na prisão carnal. Horrível visão! Clarke se precipitou porta afora, enquanto a jovem caía ao chão, uivando. (MACHEN, 1986, p. 8).

Assim como outras obras da literatura gótica, em que experiências científicas têm consequências catastróficas – *Frankenstein*, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, por exemplo –, *O grande deus Pã* apresenta o *tropo* do cientista louco (*mad scientist*) como uma crítica à ciência e ao racionalismo.

A brusca passagem para o segundo capítulo não possibilita, de imediato, que o leitor perceba a importância que Mary e a cirurgia por ela sofrida terão na história. Ao construir a personagem como uma jovem de dezessete anos, frágil, submissa e visivelmente envolvida emocionalmente com o patrão, Machen busca enfatizar a crueldade de Raymond, que, por ter recolhido Mary das ruas quando criança, livrando-a da fome e da miséria, julga que a vida dela lhe pertence. Muito embora Raymond não se assemelhe ao vilão gótico, ele representa, de certo modo, a força opressora do patriarcado, que subjuga a mulher à vontade masculina.

Em *The Doctor in the Victorian Novel: Family Practices* (2016), Sparks demonstra que as representações do médico na literatura vitoriana revelam uma luxúria faustiana, uma curiosidade intelectual ilimitada, que concorrem para o desastre no universo ficcional.

Quando, no segundo capítulo, Clarke lê uma carta do Dr. Phillips que relata a história de Helen Vaughan, uma órfã enviada pelo tutor para ser criada por uma família do País de Gales, a primeira impressão que se tem é de que o fio da narrativa se rompeu. Os acontecimentos ligados à jovem começam a delinear outro foco de interesse, pois esta vem a ser a causa da mudança de comportamento de um menino que, após vê-la no bosque com um homenzinho, passa a ter crises histéricas e enlouquece quando reconhece a fisionomia do tal homem na estátua de um fauno.

Os influxos góticos e decadentistas estão presentes nessa associação de Helen à imagem do fauno, que é a primeira alusão a Pã nessa parte da novela. Na mitologia, os faunos e os sátiros são seres lascivos e bizarros em sua constituição física e estão presentes em várias obras da literatura em língua inglesa, geralmente associados à natureza, mas é na segunda metade da era vitoriana que a figura de Pã ressurgiu com forte conotação sexual e associada ao pânico da homossexualidade.

Conforme França nos faz lembrar:

[...] o escritor gótico e o decadentista reeditam o olhar libertário romântico, investindo, no plano filosófico, contra os dogmas cientificistas, e no plano estético, contra as tendências realistas e naturalistas, ao “divergir de seus mecanismos de interpretação, por em crise suas metodologias, deslocar seu sistema de estruturação do real” (COUTINHO, 2010. p.18). No caso dos decadentistas, o esforço de superação das poéticas do Naturalismo não impediu, todavia, a contaminação pelas “bizarrias e anormalidades psicológicas” (IBID.) que tanto atraíam os escritores naturalistas, e que se harmonizavam ao gosto gótico pelas patologias. Na raiz dessa fascinação por perversões e perversidades – especialmente no que toca a experiência do sexo – que infestam as narrativas góticas e decadentistas (cf. PRAZ, 1996) estariam as pulsões sensorialistas românticas. (FRANÇA, 2013, p. 4).

Portanto, o sexo “é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos” (PAGLIA, 2005, p. 15). Muito embora, no segundo capítulo, não haja ainda referência explícita a um comportamento lascivo por parte de Helen, o leitor tomará ciência, mais adiante, de que ela está envolvida no desaparecimento e morte da jovem Rachel, com quem fizera amizade.

Pouco antes de desaparecer, Rachel revelara à mãe, em desespero, os estranhos acontecimentos ocorridos durante os seus passeios com Helen. Como parte da estratégia narrativa usada por Machen para suscitar o medo, a passagem da novela em que Rachel confessa o que acontecera na floresta é suprimida e substituída por um travessão, de modo que cabe ao leitor conjecturar o teor da revelação, cuja gravidade é subentendida pela reação de Clarke ao relato:

— Meu Deus! Pensa no que dizes! É monstruoso! Coisas como essa nesta nossa terra, onde o homem vive e morre, luta, triunfa, às vezes sucumbe, é vencido pela tristeza e sofre, vítima de estranhos destinos ao longo de vários anos, bem sei! ... Mas isso, Philips, isso não! Se isso pudesse acontecer, este mundo seria um pesadelo! (MACHEN, 1986, p. 14).

Os capítulos seguintes trazem à cena a história de outra mulher, desta vez narrada por um novo personagem, Villiers, que relata a Clarke o choque que tivera ao encontrar seu velho amigo, Charles Herbert, em plena decadência física e mental. Herbert lhe confidenciara ter sido corrompido de corpo e alma por sua esposa, Helen, que, em seguida, desaparecera com tudo o que ele possuía. Poucos dias depois, Charles Herbert morrera de fome, em um quarto de hospedaria. Villiers, obcecado pelo mistério, começara a investigar a história, indo até a antiga residência do casal na cidade de Londres, onde tem uma experiência aterrorizante:

Ainda não pusera o pé no corredor quando senti uma impressão singular e pesada, causada pela atmosfera. É verdade que todas as casas vazias cheiram a mofo ou a algo do gênero, mas, neste caso, era algo diferente que não sei descrever. Parecia ter a respiração paralisada. Percorri as divisões da frente e do fundo. Na cave tudo estava sujo e poeirento também, se e sentia algo que não sei definir. Havia, sobretudo, uma sala do primeiro andar, que era a pior, uma divisão espaçosa que outrora deve ter sido muito alegre, mas quando lá estive, tudo, pintura, papel, era tão lúgubre. E a sala estava repleta de horror. Mal toquei a maçaneta pra abrir e senti logo os dentes batendo. Assim que entrei estive a ponto de desmaiar. Consegui me dominar, no entanto, e, encostado à parede, me perguntei o que poderia estar ali, que me fazia bater o coração e tremer as pernas como um homem que vai morrer. Atirado a um canto estava um monte de jornais em desordem, aos quais dei uma olhada. Eram jornais velhos, com três ou quatro anos, alguns meio esfarrapados, outros amarrotados, como se tivessem servido pra embrulhar alguma coisa. Revolvi os jornais e, sob tudo aquilo, encontrei um curioso desenho. Mostrarei a ti. Um desenho cuja visão bastante me impressionou. (MACHEN, 1986, p. 23-24).

Ao mostrar a Clarke um retrato da mulher, feito por um pintor que vivia na América do Sul, este percebe a semelhança da jovem com a criada que fora operada por Raymond. Dias mais tarde, Clarke envia a Villiers uma mensagem, pedindo-lhe que queime o retrato e esqueça tudo, pois se considera uma “espécie de viajante que olhou o fundo dum abismo e recuou aterrorizado”. Aquilo que sabe a respeito é “bastante estranho e horrível” e tem “profundeza e abismo ainda mais horrível, mais assustador que todos os contos de inverno narrados à lareira” (MACHEN, 1986, p. 27).

O capítulo cinco aborda uma onda de suicídios que ocorre na cidade. Todos os suicidas são cavalheiros ricos de Londres e tiveram algum tipo de relacionamento com uma certa Sra. Beaumont, recém-chegada da América. Ao investigar o paradeiro de Helen, Villiers descobre que ela e a Sra. Beaumont são a mesma pessoa e que, de algum modo, ela persuadia os homens a ações abomináveis, que os levavam à loucura e à morte. Ao longo da narrativa, é possível perceber que essas ações estão

ligadas a uma atividade sexual transgressora, à violação de leis humanas e naturais, da qual a figura arquetípica de Pã é símbolo.

Quando Villiers mostra ao amigo Austin um manuscrito onde estão relatadas “as distrações que senhora Beaumont oferecia a seus hóspedes de eleição” (MACHEN, 1986, p. 135), assegura que o homem que o escreveu conseguiu escapar vivo, porém não por muito tempo, uma vez que os médicos acham que deve ter tido um grande abalo. Como o teor do manuscrito não é revelado ao leitor, resta-lhe apenas supor o conteúdo a partir da reação de Austin:

Austin pegou o manuscrito, mas não o leu. Abrindo ao acaso, a vista caiu sobre uma palavra, o princípio de uma frase, e, com o coração saltando, os lábios brancos e a testa suada, atirou o papel ao chão.

— Pegue isto, Villiers, e não me fale mais disso. Raios!, homem. És de pedra? Diabos! Mesmo o medo e o horror à morte ou o pensamento dum homem que será enforcado, no momento em que ouve as sinetas tocando e fica esperando o ruído do patíbulo, nada é comparado a isso. Não quero ler, pois nunca mais conseguiria dormir. (MACHEN, 1986, p. 41).

Em “*The Plight of the Gothic Heroine*” (2010, p. 25), Réka Tóth enfatiza que a heroína gótica arquetípica tem como principal característica o desamparo e a impotência em seu confronto com os poderes institucionais representados por figuras masculinas. Helen Vaughan distancia-se desse modelo, pois é construída como uma mulher dominadora, uma *femme fatale*, que exerce fascínio e controle sobre os que a cercam e, principalmente, subjuga as personagens masculinas.

Segundo França,

A literatura de horror tem na mulher fatal um dos seus mais representativos *tópos*. Dotada de uma sexualidade incontrolável e irascível, essa personagem é construída frequentemente como o principal agente do medo. Ao contrário da donzela perseguida – frágil e preocupada com sua pureza –, a *femme fatale* representa um perigo exatamente por sua independência e determinação de realizar seus desejos sexuais. (FRANÇA, 2016, p. 57).

Se Mary representa um ideal de feminilidade baseado na obediência e na sujeição à autoridade patriarcal, com alguma proximidade da figura feminina usual na literatura gótica do Setecentos, Helen, dotada de uma sexualidade exacerbada, é o agente do medo. Ao transgredir as normas sociais de pudor e controle da sexualidade, ela se converte em ameaça à ordem.

Jeļena Semeņeca, em “*Demonized women in Arthur Machen’s creative writings*”, chama atenção para o fato de que Helen personifica o mal; é uma mulher

**demonizada** e sua presença no universo ficcional desafia os códigos da moral vitoriana e da sociedade patriarcal. Essa característica atende também à visão de Smith sobre a **internalização do mal** nos goticismos da segunda metade do século XIX.

Somente no último capítulo, intitulado “Fragmentos”, em que partes de um manuscrito escrito pelo Dr. Robert Matheson e de cartas trocadas entre Clarke e o Dr. Raymond são reveladas ao leitor, é possível verificar o terceiro fator que, segundo França (2016) e Smith (2007), constitui-se como um dos elementos essenciais ao gótico: a personagem monstruosa.

O relato de Matheson diz respeito ao que sucedera à Helen e que fora presenciado por Villiers e Clarke. Helen não se transforma em um monstro em particular, mas passa por uma metamorfose contínua, desfazendo-se e refazendo-se, mudando de gênero e convertendo-se em homem e besta, até a morte:

Se bem que atacado por uma náusea de revolta e quase sufocado pelo odor da corrupção, me mantive firme, privilegiado ou maldito, não sei, olhando o que ali estava, negro como tinta, e que se transformava perante meus olhos. Pele, carne, músculo e osso, e a firme estrutura do corpo humano, tudo o que, até então, considerara algo permanente como o diamante, começou a se fundir e dissolver. Sabia que agentes exteriores podiam assim devolver o corpo aos elementos, mas me recusaria a crer naquilo que via porque havia ali uma força interna que eu não conhecia e que ordenara a dissolução e a metamorfose. Ali se repetiu, em minha frente, todo o esforço que originou o homem. Vi a coisa vacilar de sexo a sexo, se dividir e se unificar de novo. Vi o corpo regredir às feras que o precederam, o que estava na coroa dos seres descer ao inframundo, ao abismo. Mas o princípio da vida, que cria o organismo, permanecia estável no meio das transformações da forma [...] Eu olhava sempre: logo nada mais restava além duma substância semelhante à gelatina. E depois a escala foi de novo percorrida, em sentido inverso... (neste ponto são ilegíveis algumas linhas do manuscrito)... instante vi uma forma obscura à minha frente, que não quero descrever. Mas o símbolo pode ser encontrado nalgumas estátuas antigas e naquelas pinturas que sobreviveram à lava, demasiado infames pra que eu fale mais sobre elas... **E a indizível aparência, homem e besta, retomou a forma humana.** Então a morte sobreveio. (MACHEN, 1986, p. 44-45, grifo nosso).

As mutações sofridas por Helen são associadas à figura mitológica de Pã, a um estágio primitivo de existência. Em *The Supernatural in Modern English Fiction* (1917, p. 139), Dorothy Scarborough aponta para a característica ctônica<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Em mitologia, e particularmente na grega, o termo **ctônico** ou **ctônico** designa ou refere-se aos deuses ou espíritos do mundo subterrâneo, por oposição às divindades olímpicas. Por vezes são

da representação do mal em *O grande deus Pã*. Helen é, na realidade, filha de uma maléfica emanção do sagrado, conforme Raymond relata ao final:

O que eu disse que Mary veria, ela viu, mas me esqueci de que ninguém pode contemplar impunemente o que contemplou. E também esqueci de que uma vez que se abre a casa da vida ela fica acessível àquilo que não podemos nomear e a carne humana pode se tornar o véu do inexprimível. Brinquei com forças desconhecidas e conheces o resultado. Helen Vaughan fez bem em se atar à corda e morrer, por horrível que sua morte tenha sido. — Aquele rosto enegrecido, aquela metamorfose que se fundia sobre o leito e que, sob nossos olhos, passava de mulher a homem, de homem a besta, e de besta a algo ainda pior, tudo o que testemunhaste, nada me espanta. O que o médico viu já vi, muito antes. Porque compreendi minha obra logo no dia em que a criança nasceu. Ainda tinha cinco anos e eu já a vira mais de cem vezes, brincando com o companheiro que sabes quem é. Foi, pra mim, uma angústia indescritível e constante. Alguns anos mais tarde, sentindo que não suportaria mais aquilo, mandei Helen Vaughan a outro lugar. Já sabes o que assustou Trevor no bosque. O resto da história e tudo o que foi descoberto por teu amigo eu já sabia a minha própria custa, do primeiro ao último capítulo. E agora, Helen se reuniu a seus companheiros. (MACHEN, 1986, p. 50).

A carta de Raymond revela que a experiência abriu uma porta de comunicação entre mundos e Helen era o resultado do consórcio entre o deus Pã e Mary. Mesmo sem saber desse fato, Clarke o intuía, pois vira no rosto de Helen, no momento da sua morte, os olhos de Mary, a mirá-lo em agonia.

Há uma implicação religiosa no texto, pois a gênese de Helen pode ser interpretada como uma paródia da origem miraculosa de Cristo, produto da união entre um ser sobrenatural e uma mulher mortal, igualmente denominada Maria. Para os padrões vitorianos, essa sugestão soou como uma blasfêmia produzida por uma mente pervertida, gerando polêmica à época da publicação da novela.

Essa inversão paródica é, entretanto, explicada por Camara (2013, p. 72) segundo a leitura que Biles (2007) faz da face nefasta do sagrado em Bataille. Segundo Camara, o misticismo de Machen o leva a elaborar uma espécie de sagrado profano (*left-hand sacred*), que leva tanto ao êxtase quanto à impureza, se essa última característica for interpretada como oposta à pureza relacionada ao sagrado propriamente dito (*right-hand sacred*).

---

também denominados «telúricos». A palavra grega *χθών* é uma das várias que são usadas para «terra», e refere-se tipicamente ao interior do solo mais do que à superfície da terra ou a terra como território. Disponível em: <http://dicionarioportugues.org/pt/ctonico>. Acesso em: 08 dez. 2017.

Outro aspecto relevante na novela é o fato de a criatura monstruosa ser deslocada do seu *habitat* natural, ou seja, a floresta, para um cenário gótico urbano, uma vez que Londres assume o papel de *locus horribilis*. Villiers alude a esse fato em uma conversa com Austin:

É uma velha história, um mistério antigo recuperado em nossa época, com as ruas de Londres substituindo os antigos vinhedos e olivais. Sabemos o que acontecia a quem encontrasse o deus Pã. Os sábios acham que todo símbolo o é duma realidade e não do nada. E era, na verdade, um símbolo bem refinado, esse, sob o qual os antigos velavam as forças secretas e terríveis que se escondem no coração de todas as coisas, perante as quais a alma humana se desvanece e morre, enegrecida, como o corpo ficaria se atacado por correntes elétricas. Essas forças só podem ser nomeadas e concebidas através dum véu que para a maioria não mais é que uma fantasia poética e para alguns uma história contada por idiotas e loucos. Mas nós, tu e eu, conhecemos um pouco do terror que pode habitar os reinos secretos da vida, sob a aparência da carne. (MACHEN, 1986, p. 43).

A metamorfose sofrida por Helen e a própria concepção de Pã como uma personificação do mal supremo estão em consonância com a ótica decadentista e a teoria da degeneração, em voga no período em que a novela foi escrita.

A noção de degenerescência popularizou-se no final da era vitoriana com a publicação de *Degeneration* (1895), do médico e jornalista austríaco Max Nordau, para quem “o *fin-de-siècle* é caracterizado pelos estigmas da degenerescência que se instauram no campo artístico e literário, lugares de uma doença social decorrente das experiências modernas, capaz de produzir desordem física e mental, histeria e retrocesso moral” (SILVA, 2014, p. 4). A teoria da degeneração apresentava uma perspectiva pessimista para o futuro da civilização ocidental, pois atribuía ao progresso do século XIX um processo autodestrutivo. Assim, a metamorfose de Helen em *O grande deus Pã* sugere o resultado do processo degenerativo que tanto preocupava o homem vitoriano.

A perda de códigos morais, estéticos e sexuais associados à decadência *fin-de-siècle*, e o espectro da homossexualidade – como narcisista, sensualmente indulgente, antinatural e perversa – constituíram uma forma de desvio que sinalizou a erupção de padrões comportamentais mais conservadores. A manifestação mais invasiva e biológica da ameaça sexual foi percebida na forma de doenças venéreas: estima-se que a sífilis tenha atingido proporções epidêmicas na década de 1890. Embora fosse relacionada à imoralidade decertos grupos e comportamentos desviantes, a ameaça de doença venérea foi particularmente intensa como resultado de sua capacidade de cruzar fronteiras que separavam

a saudável e respeitável vida doméstica da classe média vitoriana dos mundos noturnos de corrupção moral e depravação sexual. (FRANÇA, J.; SILVA, D., 2015, p. 53)<sup>3</sup>.

Muito embora não se possa ignorar a leitura mais recorrente do papel da *femme fatale* na literatura dos séculos XIX e XX, ou seja, uma expressão estética do medo masculino ante os movimentos que advogavam uma mudança do papel social da mulher; é também possível apreender, no texto de Machen, um olhar crítico direcionado à moral vitoriana, um desvelar das suas entranhas, do paradoxo entre a aparência e a realidade. Conforme afirma LaGuardia, a literatura gótica

[...] procura traduzir, em uma ordem simbólica, preocupações contemporâneas ao seu tempo, sejam elas as ansiedades decorrentes de rápidas modificações nas estruturas sociais, políticas e culturais, ou reformulações da moral ligada à sexualidade e à experiência do corpo, preocupações pertinentes à sociedade oitocentista inglesa e de especial atenção para a mulher, cuja experiência se dava sob a égide do corpo, do sexo e da leitura cultural de que estes se revestem. (LAGUARDIA; COPATI, 2012, p.13).

As relações de Machen com o ocultismo sugerem que, na novela, Pã é concebido como a expressão de um poder ancestral e primordial que encarna o princípio arquetípico de tudo. Como Camille Paglia (1992) argumenta em *Personas sexuais*, o sexo e a natureza são duas forças pagãs, que pairam no âmbito dos instintos e não nos domínios da razão. Para Paglia, o sexo é **daimônico**<sup>4</sup>. Assim, para que a sociedade sobreviva, “há uma busca constante pela racionalidade apolínea em detrimento dos impulsos dionisíacos, que, por sua intensidade, seriam capazes de lançar o homem a um estado de caos e de barbárie” (FRANÇA; SILVA, 2015, p. 53). Esta é a razão para a morte de Helen Vaughn ao final da novela. No embate entre Apolo e Dionísio, o último necessita ser vencido em nome da ordem social.

---

<sup>3</sup> “*In the loosening of moral, aesthetic and sexual codes associated with fin de siècle decadence, the spectre of homosexuality, as narcissistic, sensually indulgent and unnaturally perverse, constituted a form of deviance that signalled the irruption of regressive patterns of behaviour. A more pervasive, biological manifestation of the sexual threat was perceived in the form of venereal disease: syphilis was estimated to have reached epidemic proportions in the 1890s. Though linked to the immorality of certain identifiable groups and deviant behaviour, the threat of venereal disease was particularly intense as a result of its capacity to cross the boundaries that separated the healthy and respectable domestic life of the Victorian middle classes from the nocturnal worlds of moral corruption and sexual depravity.*” (BOTTING, 2014, p. 131).

<sup>4</sup> *Daimon* significa divindade inferior à dos deuses do Olimpo, conforme enfatiza a autora (PAGLIA, 1992, p.15). A natureza ctônica da sexualidade viria a ser, mais tarde, **demonizada** pela Igreja.

## Considerações finais

O jogo narrativo de exposição e ocultação em *O grande deus Pã* colabora para a crescente sensação de medo e horror que se materializam como o Sublime ao se tornarem fonte de prazer estético. Pode-se dizer que o grande mérito da novela reside na habilidade de Machen em transferir ao leitor a tarefa de concretizar o elemento causador do medo. Guiado pela intuição de que os leitores são capazes de imaginar coisas mais assustadoras do que aquelas que um autor poderia escrever, ele lhes concede a coautoria nesse processo.

Indubitavelmente, sua concepção das personagens femininas nessa novela necessita ser compreendida à luz do contexto sociocultural em que a obra foi produzida e da tradição gótica. Resta claro que Mary e Helen têm papéis contrastantes na economia da novela. A primeira espelha a mulher segundo um quadro social patriarcal: submissa, reificada, manipulada, sem poder sobre a própria existência. A segunda, concebida como uma *femme fatale*, porém dona de uma sexualidade andrógina, resultante de uma experiência científica malsucedida, representa a inversão desse quadro e, por isso mesmo, se constitui em uma ameaça ao *status quo*.

Em um cenário histórico no qual prevalecia uma total rejeição a qualquer tentativa de subversão dos valores que sustentavam o patriarcado, Machen dá a Helen um fim aceitável, mas, igualmente, proporciona ao leitor um retrato bastante contundente da dupla moral sexual vitoriana.

CARREIRA, S. de S. G. Representations of women in *The Great God Pan*, by Arthur Machen. *Itinerários*, Araraquara, n. 47, p. 53-66, jul./dez. 2018.

■ **ABSTRACT:** *This work aims to demonstrate the affiliation of the novella The Great God Pan, by Arthur Machen (1863-1947), to the gothic literature, emphasizing primarily the treatment given by the author to the female characters. The representations of women in this work refer to two distinct profiles of the Victorian woman: the submissive woman and the femme fatale. Interweaving elements such as paganism, occultism, and the supernatural, Machen creates a narrative in which the sense of fear and horror is constructed through a kind of game of exhibition and concealment, which has in the character Helen Vaughan the embodiment of evil, understood as a destabilizing force of the values of patriarchy.*

■ **KEYWORDS:** *Arthur Machen. Femme fatale. Gothic. The Great God Pan.*

## REFERÊNCIAS

- BILES, J. **Ecce Monstrum**: Georges Bataille and the Sacrifice of Form. New York: Fordham University Press, 2007.
- BOTTING, F. **Gothic**. London, New York: Routledge, 2014.
- CAMARA, A. C. **Dark Matter**: British Weird Fiction and the Substance of Horror, 1880-1927. 240 p. Dissertation (Doctor in Philosophy) – University of California, Los Angeles, 2013. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/4ns5q1fv> Acesso em: 12 dez. 2017.
- CARREIRA, S. de S. G. Entre humanos e bestas: o insólito ficcional em *The Great God Pan* e *Shame*. **Ilha Desterro**, Florianópolis, v. 70, n. 1, p. 91-101, abr. 2017. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2175-80262017000100091&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262017000100091&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 12 dez. 2017.
- FRANÇA, J. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. In: **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC**, v. 1. Campina Grande, PB: Realiza, p. 1-8, 2013
- \_\_\_\_\_. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: **XV ENCONTRO ABRALIC**, 19 a 23 de setembro de 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016. p. 2592-2502.
- FRANÇA, J.; SILVA, D. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. **Opiniões**, São Paulo, v. 5, n. 6/7, p. 51-66, 2015.
- FRANÇA, J.; SANTOS, A. P. A representação da heroína gótica em ‘Os porcos’, de Júlia Lopes de Almeida. **Trem de Letras**, v. 1, p. 1-11, 2016.
- HOGLE, J. E. **The Cambridge Companion to Gothic fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- JANCOVICH, M. **Horror**. London: B.T. Batsford, 1992.
- LAGUARDIA, A; COPATI, G. De mulheres, fantasmas e morte: dilemas no gótico pós-moderno de Margaret Atwood. **Pontos de interrogação**. v. 2, n. 1, p. 11-29, jan/jun. 2012.
- MACHEN, A. **O grande deus Pã**. Tradução de E. Leão Maia. Lisboa: Vega, 1986.
- \_\_\_\_\_. **The Great God Pan**. The Project Gutenberg EBook. [1894]. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/389/389-h/389-h.htm>. Acesso em: 20 jun. 2016.
- \_\_\_\_\_. The inmost light. In: \_\_\_\_\_. **The house of souls**. The Project Gutenberg EBook. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/25016/25016-h/25016-h.htm> Acesso em: 12 dez. 2017.

NORDAU, M. **Degeneration**. New York: D. Appleton & Company, 1895. Disponível em: <<https://ia800303.us.archive.org/26/items/degeneration1895nord/degeneration1895nord.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

PAGLIA, C. **Personas sexuais: arte e decadência, de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCARBOROUGH, D. **The Supernatural in Modern English Fiction**. New York; London: G. P. Putnam's Sons, 1917.

SEMENECA, J. Demonized women in Arthur Machen's creative writings. In: Proceedings of the 53rd international scientific conference of Daugavpils University, 2015, Daugavpils, **Proceedings...**Daugavpils: Daugavpils University, 2015, p. 1-7. Disponível em: <[https://dukonference.lv/files/proceedings\\_of\\_conf/53konf/valodnieciba\\_literaturzinatne/Semeneca.pdf](https://dukonference.lv/files/proceedings_of_conf/53konf/valodnieciba_literaturzinatne/Semeneca.pdf)>. Acesso em: 8 dez. 2017.

SILVA, E. R. da. Monstruosidades, degenerescência e ansiedades modernas em *The Lair of the White Worm* (1911), de Bram Stoker. Anais do XV Encontro Estadual de História "1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado", 11 a 14 de agosto de 2014, Florianópolis, **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2014, p. 1-15. Disponível em: <[http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1405130776\\_ARQUIVO\\_TEXTO-EvanderRuthieridaSilva-Monstruosidades,degenerescenciaseansiedadesmodernasemTheLairoftheWhiteWorm.pdf](http://www.encontro2014.sc.anpuh.org/resources/anais/31/1405130776_ARQUIVO_TEXTO-EvanderRuthieridaSilva-Monstruosidades,degenerescenciaseansiedadesmodernasemTheLairoftheWhiteWorm.pdf)>. Acesso em: 13 dez. 2017.

SMITH, A. **Gothic Literature**. Edinburg: Edinburgh University Press, 2007.

SNODGRASS, M. E. **Encyclopedia of Gothic Literature**. New York: Facts on file, 2005.

SPARKS, T. **The Doctor in the Victorian Novel: Family Practices**. London; New York: Routledge, 2016.

TÓTH, R. The Plight of the Gothic Heroine: Female Development and Relationships in Eighteenth Century Female Gothic Fiction. **Eger Journal of English Studies**. Vol. X. Eger: EKF Líceum Kiadó, 2010. p. 21-37. Disponível em: <[http://anglisztika.ektf.hu/new/content/tudomany/ejes/ejesdokumentumok/2010/Toth\\_R\\_2010.pdf](http://anglisztika.ektf.hu/new/content/tudomany/ejes/ejesdokumentumok/2010/Toth_R_2010.pdf)>. Acesso em: 13 dez. 2017.



# A AUTORIA DO GÓTICO FEMININO REVERENCIADA EM *AS PIEDOSAS*, DE FREDERICO ANDAHAZI

Fábio Lucas PIERINI\*  
Ana Cláudia PASCHOAL\*\*

- **RESUMO:** Em 1816, Lord Gordon Byron e seus poucos convidados passaram o verão na Villa Diodati, na Suíça, e, como divertimento, fizeram uma competição de narrativas fantásticas. Dessa diversão surgiu o clássico romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, mas também surgiu o bem menos conhecido conto “O Vampiro”, de John William Polidori, assistente pessoal de Lord Byron. Este trabalho reúne algumas inferências sobre a literatura fantástica e a literatura gótica feminina mediante a análise do romance *As Piedosas*, em que o autor argentino Federico Andahazi reproduz o universo fantástico das clássicas narrativas góticas do século XIX e reverencia a autoria do gênero gótico feminino ao narrar o processo de elaboração do conto “O Vampiro”, de Polidori.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *As Piedosas*. Fantástico. Gótico feminino. O Vampiro.

Em 1815, John William Polidori (1795-1821) concluiu, aos dezenove anos, o curso de medicina na Universidade de Edimburgo. No ano seguinte, tornou-se médico pessoal e assistente de Lord Gordon Byron, acompanhando-o, inclusive, à Villa Diodati, propriedade à beira do Lago Léman, na Suíça, onde o poeta e seus hóspedes Claire Clermont, Percy Shelley e Mary Godwin (mais tarde, Mary Shelley) passavam o tempo também lendo *Fantasmagoriana*, uma coletânea alemã de histórias fantásticas. Durante a tempestade que confinou o grupo em casa, de 15 a 17 de junho de 1816, propôs-se que cada um dos presentes escrevesse sua história de fantasma e dessa aposta nasceu o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, que seria publicado em 1818, tornando-se tão famoso quanto as circunstâncias de sua criação.

Demitido por Byron poucos meses após a temporada na Villa Diodati, Polidori viajou pela Itália por quase um ano, voltou à Inglaterra, desistiu da medicina, tentou

---

\* UEM – Universidade Estadual de Maringá – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras Modernas – Maringá – PR – Brasil. 87020-900 – flpierini@uem.br.

\*\* UEM – Universidade Estadual de Maringá – Programa de Pós-graduação em Letras – Maringá – PR – Brasil. 87020-900 – anaclaudiapaschoal@hotmail.com.

carreira de escritor, envolveu-se com jogos de azar e, depressivo e falido, morreu em circunstâncias obscuras envoltas em suspeita de suicídio. Entre os pertences do jovem médico, sua irmã Charlotte recolheu um diário, cujos originais foram por ela transcritos – omitindo as “passagens pecaminosas” – e em seguida destruídos. O diário foi publicado somente em 1911.

O que pouco se divulga é que Polidori, também participante da famosa aposta na Villa Diodati, escreveu um conto que seria publicado na *New Monthly Magazine* em 1819: “O vampiro” tem como protagonista o belo, cínico e sedutor Lord Ruthven – francamente inspirado na pessoa de Byron –, bem diferente dos repulsivos e assustadores seres folclóricos que se alimentam do medo e do sangue humanos. Em seu conto, Polidori reuniu os elementos isolados do vampirismo em um texto literário coerente, criando um “monstro na forma de um aristocrata sedutor, perverso e contemporâneo. Desse modo, ele transformou o espectro que só aparecia à noite para sugar o sangue dos vivos num ser complexo e crível” (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 27).

Lord Ruthven é o ancestral primeiro da figura do vampiro masculino, aristocrático, sensual e irresistível, de convívio estreito com os humanos, totalmente incluído e à vontade no mundo real; enfim, o vampiro como hoje conhecemos, popularizado por diversos autores, de Charles Nodier a Bram Stoker. É inegável que “foi o conto de Polidori que estabeleceu de vez o vampiro na prosa ficcional e que, por assim dizer, apresentou-o à sociedade” (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 27). Ainda assim, tanto criatura como seu criador não receberam a importância devida: Lord Ruthven foi ofuscado por seus descendentes ficcionais e John Polidori ganhou uma placa comemorativa na rua onde nasceu somente em 1998 – um ano após a publicação do romance *As Piedosas*, do argentino Federico Andahazi.

Psicanalista e escritor, nascido em 1963, Andahazi fez sua estreia literária em 1996, com o romance *O Anatomista*, em meio a uma polêmica: apesar de ser o ganhador do Prêmio da Fundação Fortabat, o livro não recebeu a premiação por ser considerado obsceno, desagradando a Amelia Lacroze Fortabat, diretora da mencionada Fundação. Publicado em 1997 pela Editora Planeta, *O Anatomista* foi o grande sucesso editorial da Argentina naquele ano, sendo traduzido para 47 idiomas. Em tempo: esse romance narra a descoberta do clitóris, feita no século XV, pelo médico Mateo Realdo Colombo – personagem que realmente existiu – e a luta deste para fugir da perseguição dos tribunais da Santa Inquisição. Em seguida vieram *As Piedosas* (1997), *O Príncipe* (2000), *O segredo dos flamengos* (2004), *A cidade dos hereges* (2006), *O conquistador* (2007) e *O livro dos prazeres proibidos* (2012), entre outros, cujos enredos mesclam personagens reais e personagens fictícios vivendo histórias cheias de polêmica e de alta carga erótica, resgatando, muitas vezes, figuras reais que foram relegados ao anonimato.

Construído em torno da figura do praticamente desconhecido John Polidori, *As Piedosas* lança mão de todos os componentes de uma clássica novela gótica do

século XIX, que envolve o leitor em mistérios e surpresas, enquanto homenageia a literatura fantástica e reverencia a autoria feminina de romances góticos.

## **A narrativa gótica**

Sempre que lidamos com textos literários, uma das nossas maiores preocupações é enquadrá-los em classes, gêneros, sistemas, movimentos literários e demais categorias. Isso evidentemente simplifica e agiliza nosso trabalho para podermos nos dedicar às atividades mais específicas de análise e interpretação após situar as narrativas em questão na sua cultura e sociedade de origem. No entanto, a pressa no enquadramento pode resultar em deslocamentos e alinhamentos que mais confundem do que esclarecem os leitores de um trabalho crítico ou teórico. A materialização desse problema encontra-se justamente na terminologia que usamos para enquadrar uma narrativa. É exatamente o caso do termo “gótico”, que é empregado para classificar um conjunto de narrativas: surgiu da comparação do enredo de um romance com o tratamento preconceituoso dado a um modelo arquitetônico cuja impressão causada nos especialistas (e não sua construção) remetia a povos bárbaros do norte da Europa que, em tempos medievais, teriam desencadeado uma era de trevas sobre o continente.

Da mesma forma, o termo gótico em literatura foi atribuído a obras literárias, fossem elas poéticas ou narrativas, que remetiam não apenas a temas medievais, mas à suposta ingenuidade dos leitores daquela época, os quais eram incapazes de perceber o mal-entendido entre o fato observado e o conhecimento de mundo necessário para reconhecê-lo como natural e não sobrenatural.

A partir de Botting (2005), podemos afirmar que o gótico na literatura surge, portanto, na Inglaterra iluminista do século XVIII, do conflito criado entre o empirismo científico e a dificuldade de se extirpar toda superstição das mentes da época: havia ainda mistérios que a Ciência não conseguia desvendar, como a morte e a necessidade de deslegitimar o sobrenatural que não procedesse do poder de Deus. Além disso, críticos da época já discutiam o problema do realismo na literatura e estabeleciam distinções de gênero que opusessem o *Romance* do *Novel*, sendo o primeiro herdeiro de uma tradição medieval e por isso cheio de fantasias e elementos fantásticos e o segundo um espelho fiel da realidade, marca cultural de uma burguesia urbana que se firmava como classe econômica e política, buscando criar uma ruptura cultural entre sua era e a dos aristocratas, a qual se tinha encerrado no século XVII após seu processo revolucionário.

Assim sendo, precisamos lidar com a questão do realismo em literatura para entender porque a nova classe dominante opunha dois gêneros narrativos, um fantástico e outro realista, elegendo o segundo como nobre e o primeiro como “de mau gosto”. A nosso ver, o realismo sempre existiu em literatura. O que difere uma época da outra são os meios de verificação e experimentação do real e que

deslocam os limites entre o que é ou não possível, o que é um fato real do que é um erro de interpretação. O sobrenatural que, em princípio, personificava forças da natureza na forma de deuses, heróis e demais entidades imortais, tornou-se um recurso narrativo *ex-machina* que facilitava a jornada dos personagens na forma de magia e demais elementos que podiam salvá-los, ajudá-los ou protegê-los dos inimigos. Segundo Faivre (1991), a noção de realismo presente na literatura de hoje é oriunda da Renascença, a qual, por sua vez, é retomada dos clássicos da Antiguidade.

O Neoclassicismo e o Iluminismo vão de mãos dadas na formação intelectual da Inglaterra dos séculos XVII e XVIII e, da união entre o culto das formas simples, linhas limpas e sóbrias e do empirismo científico, nasce a repulsa aos excessos da literatura e da arte que foram rotuladas de góticas. Apoiando-nos em Lawrence-Matters (2012) e todo o esforço da coroa inglesa desde o século XII para criar uma literatura que legitimasse seu poder associando sua ascensão às profecias de Merlin (na época considerado personagem histórico e não de ficção) proferidas ainda no século VI, buscando atribuir-lhe um direito divino, podemos afirmar que literatura e política normalmente agem em conjunto na formação cultural britânica. Entretanto, mesmo legitimando seu poder político por meio de um gênero mítico (História dos Reis da Bretanha), os autores sempre alegavam estar baseados em registros históricos encontrados (mas nunca revelados) em antigas abadias inglesas e galesas e traduzidos de línguas desaparecidas (assim como os documentos originais).

Não à toa o gótico tem a ver com o passado. A necessidade dos ingleses de estabelecer uma narrativa que os coloque em seu território como povo aborígine, mas ao mesmo tempo como herdeiros do Império Romano (Britânia derivaria de Brutus) e até mesmo do rei Davi (os Plantageneta foram reis de Jerusalém durante as Cruzadas), suscita sempre a questão da usurpação do trono e da violência que os pretendentes usam para conseguir seus objetivos.

A narrativa gótica, portanto, opunha-se ao bom gosto e à ordem cívica e moral religiosa da Inglaterra do século XVIII. O grande temor era de que, ao terem contato com essa literatura, os leitores se desviassem de seus valores e passassem a praticar toda a espécie de crimes ali presentes, destruindo a sociedade burguesa ainda em processo de consolidação. Além disso, havia o perigo do sobrenatural não permitido por Deus, uma referência às práticas religiosas pagãs pré-cristãs presentes nas ilhas britânicas muito antes da chegada dos romanos. Esse sobrenatural, segundo Todorov (2014), apresenta duas funções na narrativa: a primeira é a de lidar com temas proibidos, atribuindo sua autoria à influência de entidades maléficas; a segunda, conforme já apresentado, um recurso *ex-machina* que permita ao autor resolver uma questão de enredo que por meios naturais não poderia ser superada. Gelsone (2010) acrescenta que o sobrenatural da narrativa gótica estaria associado mais ao numinoso, um sentimento de temor procedente do divino, mas despido de seu caráter religioso, o qual se torna uma força temível para além da explicação do

mundo racional. Gelsone conclui que é o numinoso que inspira o temor no leitor, sentimento já nomeado por Burke como *delightful horror*.

No entanto, Andahazi é um autor argentino do século XXI e sua obra não se liga à tradição anglo-americana do gótico. Ele, porém, recupera personagens históricos do século XVIII em seu próprio espaço e tempo e desenvolve uma narrativa que apresenta os principais elementos do gótico centrados especialmente na usurpação da figura feminina, a heroína Annette, de cujo talento grandes autores se aproveitam em troca do fluido vital de que tanto ela quanto suas irmãs precisam para sobreviver. Mesmo se tratando de uma paródia, pois o humor está presente o tempo todo, o mistério, as peripécias, a sexualidade, a violência e o sobrenatural combinam-se de maneira a produzir um efeito de gótico.

O romance *As Piedosas* segue uma espécie de cartilha com vários componentes do gótico ao lançar mão de diversos recursos, pulverizados ao longo do enredo de modo a provocar hesitações a respeito dos inusitados e surpreendentes acontecimentos narrados. Na composição do enredo, Andahazi reelabora o clima das narrativas góticas dos séculos XVIII e XIX, aproveitando-lhes os ditames.

Definindo-se como neófito em teratologia, o narrador de *As Piedosas* é um argentino que está de passagem em Copenhague quando é casualmente encontrado por um “amabilíssimo personagem que se apresentou como o último dos teratologistas, um exegeta dos antigos textos referentes a monstros” (ANDAHAZI, 1997, p. 14), cujo aspecto físico e a “elegância anacrônica, digna do século XIX” (ANDAHAZI, 1997, p. 14) são sutis indicativos da entrada do narrador no mundo da narrativa fantástica através de uma curiosa coincidência. Por meio do último dos teratologistas, o narrador descobre que a correspondência extraviada de John Polidori está depositada no porão de um velho casarão situado, providencialmente, em Buenos Aires. O imóvel semiarruinado não é totalmente desconhecido pelo narrador, que sempre passou diante do mesmo e estranhou sua sinistra “arquitetura vagamente vitoriana” (ANDAHAZI, 1997, p. 15), bem destoante da arquitetura local. Estabelece-se, logo no início da narrativa, o contato com o universo das narrativas fantásticas tradicionais através de coincidências que cercam o corriqueiro e, de acordo com Calvino (2004, p. 9), “o problema da realidade daquilo que se vê – [...] coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora – é a essência da literatura fantástica”. A ajuda providencial do “nosso mais informado estudioso do estilo gótico” (ANDAHAZI, 1997, p. 15), o amigo Juan Jacobo Bajarliá, que lhe propicia acesso ao proprietário do casarão, é mais uma das sutis coincidências que conduzem o narrador a um mundo inquietante, misterioso e aterrador – no melhor estilo dos romances góticos dos séculos XVIII e XIX em que “a atmosfera de mistério, aflição e terror prevalece, visitando exatamente aquelas experiências e sensações banidas pela tentativa iluminista de tornar o mundo um objeto completamente cognoscível” (KLEE, 2008, p. 19).

Outro recurso é discretamente aplicado no romance de Andahazi: tanto a identidade do teratologista quanto a do proprietário do casarão são mantidas em sigilo, por motivos jamais esclarecidos. É o proprietário que, apesar de permitir a entrada do narrador e a pesquisa sobre os papéis de Polidori, não permite que deles sejam feitas cópias, nem mesmo breves anotações, acrescentando mais um mistério à narrativa que, diante disso, é totalmente reconstruída com base unicamente na memória do narrador, um recurso bastante comum nas narrativas fantásticas tradicionais: apenas o narrador é o fiador dos acontecimentos e cabe ao leitor avaliar a plausibilidade deles.

Aos poucos, *As Piedosas* enche-se de pistas, detalhes e surpresas através do estratagema da *Rahmenerzählung*, a “narrativa em moldura”. O acesso do leitor ao conteúdo dos papéis de Polidori – e, conseqüentemente, ao processo de criação de seu conto “O vampiro” – é feito gradativamente: o narrador encontra caixas no porão de um velho imóvel em Buenos Aires, as caixas contêm papéis que, por sua vez, contêm uma história de uma personagem existente na realidade referencial, a qual, por sua vez, contêm uma história repleta de elementos incomuns. Assim, a narrativa esquematiza-se por uma narrativa dentro de outra narrativa. *As Piedosas* é elaborado nos moldes de uma novela e nela, conforme Prince (2008, p. 80), “tudo o que está escrito não apenas existe, é, mas persevera no ser.[...] ela sozinha pode, de maneira performativa, fazer ser o que ela diz e, por um curto período, nos confrontar e nos fazer crer no inacreditável”.

Andahazi constrói o enredo de *As Piedosas* com base nos romances do século XIX, conferindo-lhe uma estrutura novelesca em que cada capítulo se encerra com um toque de mistério que se resolverá no capítulo seguinte. Também enseja um forte elo com a literatura fantástica através das referências a seus autores e suas clássicas obras e, conforme Melier (2001), a autorreferência é uma característica muito comum do fantástico, pois ao mesmo tempo em que coloca uma obra de ficção como tal dentro de sua própria diegese e assume assim seu realismo, liga-se à tradição formada por ela ao incorporá-la como referência.

A cadeia de menções à literatura fantástica que se vai desenvolver ao longo de *As Piedosas* inicia-se pelo clássico *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki (1761-1815), em que as várias narrativas emolduradas nos trazem “o macabro, o espectral, o enfeitado, o vampiresco, o erótico, o perverso: todos os ingredientes (manifestos ou ocultos) do romantismo visionário” (CALVINO, 2004, p. 21).

Os ingredientes desse “romantismo visionário” também se fazem presentes na trajetória de Polidori que, ao chegar à Villa Diodati, encontra à cabeceira de sua cama um “envelope preto em cujo reverso se destacam, como um crepe, um enorme laque púrpura tendo no centro uma barroca letra ‘L’ gravada” (ANDAHAZI, 1997, p.22), a ele endereçado. O jovem médico, duvidando ser o destinatário de qualquer correspondência, titubeia ao pensar que “o mais razoável seria abrir o envelope,

ler a carta e, assim, solucionar o pequeno enigma. Mas o dom do pragmatismo não abrilhantava John Polidori” (ANDAHAZI, 1997, p. 23).

Trata-se de uma carta de Annette Legrand, irmã gêmea das belas Belette e Clarette Legrand, famosas artistas de teatro. Mas Annette não é bela, sequer é uma mulher: define-se ela como “se não um fenômeno, pelo menos na etimologia do teratoma: *teratos*, monstro. [...] sou uma espécie de formação residual de minhas irmãs” (ANDAHAZI, 1997, p. 35). Esse ser asqueroso nasceu unindo as costas das duas belas meninas em “uma espécie de eslabão de carne mais ou menos antropomorfo”, não pode ser eliminado sem que suas irmãs também morram e, por isso, a despeito de sua monstruosidade, permanece ligado por laços misteriosos às belas Belette e Clarette. Eis então o principal fenômeno sobrenatural dessa narrativa: há uma lei, uma maldição ou profecia segundo a qual a morte da irmã monstruosa resultaria na morte das três. Porém, essa história é contada apenas por Annette e jamais confirmada por Polidori ou pelo narrador da narrativa moldura, o que a aproxima mais da narrativa gótica do que do fantástico propriamente dito.

Criatura horrenda, malcheirosa, coberta de pelos longos e esparsos, que deixam antever uma pele cheia de crostas e de pústulas, Annette passou a vida escondida nos dutos de ventilação e nos esgotos da casa da família, alimentando-se de restos e de lixo disputados com ratos, movendo-se pelos esgotos das casas e dos prédios públicos de Paris, em incursões noturnas por muitas bibliotecas, adquirindo assim conhecimento e erudição em diversas áreas e na literatura em especial. Mas o desabrochar da sexualidade das três irmãs cria em Annette a necessidade de consumir sêmen humano e a impossibilidade óbvia de consegui-lo por si mesma. Suas irmãs gêmeas, belas e lascivas, obtêm o fluido vital através de jogos de sedução e sensualidade enquanto moças e através da violência quando já envelhecidas. As piedosas irmãs sustentam a vida de Annette e dão título ao romance ora examinado. Ciente de seu talento espetacular, Annette propõe-se a oferecer a Polidori “o que seu coração sempre desejou”. Eis aí o segundo elemento sobrenatural dessa narrativa: Annette não pode ser sustentada por qualquer tipo de alimento. É algo específico e difícil de conseguir em suas condições. Como sua morte resultaria na morte das irmãs, estas precisam colaborar para sua sobrevivência conseguindo o sêmen que a elas os homens não recusariam, mesmo em condições misteriosas.

Com seu ávido consumo de literatura, Annette torna-se uma grande escritora, mas lhe é impossível vir a público reivindicar autoria pelas suas obras, o que lhe dá uma grande ideia para conseguir seu alimento: trocá-lo pelas suas narrativas fantásticas, que dão fama e fortuna àqueles que com ela realizam negócio. E aqui, um resquício do pacto diabólico, elemento que, segundo Bessière (1974), é fundamental para a consolidação da narrativa fantástica: o diabo como vendedor de desejos desvincula-se da noção moral cristã e sua ação pode ser incorporada de forma autônoma à narrativa fantástica, praticamente laicizando-o.

Dando-se a conhecer e à sua trajetória incomum, Annette entrelaça sua vida à de Polidori e à dos demais personagens do romance de Andahazi, onde muitas são as referências à literatura do sobrenatural. Annette, Belette e Clarette são filhas de William Legrand, cujas breves pistas sobre sua vida – “instalou-se na ilha de Sullivan, perto de Charleston, na Carolina do Sul” (ANDAHAZI, 1997, p. 61) antes de ir morar em Paris, depois que “seu afetuoso criado Júpiter” (ANDAHAZI, 1997, p. 62) falecera – mostram que se trata do protagonista de *O escaravelho de ouro*, de Edgar Allan Poe. É Legrand quem escreve a seu amigo médico, o “estimadíssimo dr. Frankenstein”, relatando o nascimento de suas trigêmeas e a morte da mãe das meninas, ocorridos na madrugada de 24 de fevereiro de 1744, e avisando que “o que vou lhe relatar é o mais assustador que poderia acontecer a um homem” (ANDAHAZI, 1997, p. 65). Além da referência ao famoso médico criado por Mary Shelley, a carta possui um título e um teor que ecoam a carta de Natanael a Lotário, a qual abre o conto *O homem de Areia*, de Ernst T. A. Hoffmann. Também as lindas e devassas Belette e Clarette mostram-se, ao longo do romance, tão sedutoras e diabólicas quanto as irmãs recorrentes nas histórias do já mencionado *Manuscrito encontrado em Saragoça*. Até mesmo o envelope preto encontrado pelo narrador “neófito em matéria teratológica” sobre sua mesa de trabalho, encerrando *As Piedosas* como uma espécie de prova da existência de Annette, dá ao romance uma ligação com o final do conto *O pé da múmia*, de Théophile Gautier. Este último expediente provoca a ambiguidade necessária à narrativa, comprovando Todorov (2014, p. 30): “a ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? verdade ou ilusão?”. O narrador de *As Piedosas* é um pesquisador, um homem instruído, que não acataria a intervenção do fantástico em seu cotidiano, é – como Polidori – a típica “personagem do incrédulo positivista que aparece frequentemente nesse tipo de narrativa, vista com piedade e sarcasmo porque deve render-se ao que não sabe explicar” (CALVINO, 2004, p. 10).

John Polidori é um médico, um incrédulo quanto às coisas não explicadas nem comprovadas por vias científicas. Porém, recebendo as cartas de Annette, encanta-se aos poucos, acreditando-se um iniciado nas “artes ocultas” da boa literatura, um ser intelectual e espiritualmente superior, a caminho da recompensa final da glória literária a ser acintosamente exibida tão logo seu brilhante conto fantástico ganhe a aposta feita. Polidori, após o recebimento da primeira carta de Annette, “descobria que aquela carta agourenta não deixava de ter um lado benéfico. Sentia-se infinitamente importante, uma peça fundamental e insubstituível na marcha do mundo” (ANDAHAZI, 1997, p. 56). A fim de escrever a melhor história de fantasma e ganhar a famigerada aposta firmada com Byron e seus hóspedes, que se divertem em ignorar ou humilhar o jovem médico, este se submete aos comandos de Annette, mesmo após saber que tipo de criatura ela é. Deixa-se pôr à prova ao se encontrar pessoalmente com a repulsiva trigêmea, selando um acordo em que cada um dos polos oferecerá ao outro o que cada qual tanto deseja: o conto desejado pelo

médico é o pagamento pelo sêmen necessário à manutenção da vida de Annette; o sêmen de Polidori vai gerar, por via inusitada, o conto “O vampiro”. É a releitura do acordo imortalizado em *Fausto*, de Johann Wolfgang Goethe.

O pacto diabólico com Annette é o único meio pelo qual o assistente de Byron seria incluído e bem aceito no restrito círculo da literatura, até então completamente fora de suas possibilidades – sociais e intelectuais. Então, decidido a “galgar os píncaros da celebridade, John Polidori chegou à conclusão de que, se para alcançar esse objetivo era necessário descer antes aos miseráveis infernos da humilhação, estava absolutamente disposto a fazê-lo” (ANDAHAZI, 1997, p. 143). É a vaidosa ilusão de celebridade que amplia o desapontamento de Polidori ao se descobrir logrado por Annette, que o abandona após obter-lhe o sêmen e entregar-lhe um brilhante conto. Ao desaparecer, a asquerosa criatura deixa em seu esconderijo um baú que, aberto por Polidori, revela a vasta correspondência trocada entre ela e Byron, Mary Shelley e outros “aspirantes” à glória literária, como o russo Alexander Pushkin, o francês François René Chateaubriand, o argentino Vicente Lopez y Panes, os alemães Ludwig Tieck e Ernst T. A. Hoffmann. A intimidade entre esses então “desconhecidos” e Annette deixa claro ao jovem médico que todos eles foram vítimas da ardilosa maldade da trigêmea monstruosa e que são, todos eles, tão medíocres quanto o próprio Polidori, que “nunca mais, até o dia de sua morte precoce, iria recuperar a razão” (ANDAHAZI, 1997, p.156).

A sequência de cartas que Annette envia a Polidori pontua todo o romance e revela aos poucos aquele ser curioso e sedutor – não por seus encantos físicos, evidentemente –, que se faz interessante pelas circunstâncias fantásticas de seu nascimento, de seu crescimento, de sua sobrevivência, de sua malícia em despertar a cobiça humana, de sua inteligência para fornecer o que promete e de sua engenhosidade em ludibriar os incautos, incluindo o leitor. Mas o gótico tem por técnica recorrente revelar o mecanismo que dá sustentação à impressão de sobrenaturalidade.

Já a narrativa moldura apresenta elementos mais próximos do fantástico e investe no realismo, que existe justamente para saciar nossa competência de leitura conhecida como verossimilhança. É graças a ela que somos capazes de avaliar a plausibilidade de uma narrativa, seja ela ficcional ou não.

O amigo que conduz o narrador ao casarão portenho onde se encontram os papéis de Polidori é Juan Jacobo Bajarlia (1914-2005), respeitado contista e ensaísta argentino e especialista no gênero gótico. A Villa Diodati realmente existiu, bem como a aposta ali nascida em junho de 1816 já se tornou uma verdade. O conto “O vampiro” é um real produto da aposta feita entre os hóspedes de Lord Byron naquela ocasião. O desequilíbrio mental em que John Polidori terminou seus dias, ainda que por razões desconhecidas, também é um fato real. Mas a existência das irmãs LeGrand talvez seja o fato mais interessante, sobre o qual Caligaris (1998) esclarece:

*En medio de la gestación de esta obra aparecen las Legrand, cuya existencia está debidamente comprobada: nacieron en París el 24 de febrero de 1744, y se llamaban Colette y Babette. Se dedicaron a la comedia picaresca, fueron censuradas por su osadía, olvidadas durante mucho tiempo y más tarde reconocidas como las pioneras del vodevil. Las chicas eran de verdad audaces: en 1762, fueron procesadas por escándalo público y pornografía con motivo del estreno de una obra gráficamente titulada La tentación. Menos pruebas hay de la existencia de la trilliza Legrand, Annette, que tanto pesa en la nueva novela de Andahazi, pero no es del todo increíble que haya existido<sup>1</sup> (CALIGARIS, 1998, n.p., tradução nossa).*

Em *As Piedosas*, não existe comprovação da inexistência de uma terceira irmã Legrand, afinal, o narrador termina seu romance declarando que “é totalmente improvável que haja existido a suposta trigêmea escondida” (ANDAHAZI, 1997, p. 158) e dizendo, mais adiante: “resisto a considerar como prova o envelope preto – lacrado com um selo púrpura em cujo centro se pressente uma suposta, quase ilegível, letra ‘L’ – que apareceu, inopinadamente, em cima de minha mesa de trabalho e que ainda não me animei a abrir” (ANDAHAZI, 1997, p. 158).

O narrador, descrendo na existência de Annette, replica a atitude que John Polidori teve ao receber um envelope semelhante na noite de sua chegada à Villa Diodati e encerra a sua narrativa com uma grande surpresa ao leitor: Annette também é a responsável pelo enredo de *As Piedosas*, vez que o narrador do romance,

*[...]as he affirms his disbelief, he confesses there is a black envelope on his desk, Annette's trademark. The Merciful Women has been written by Annette too and by making Andahazi an author in (not of) the novel, he is further pushed into fictionality. At the end, only Annette, a fictional character, exists as an author<sup>2</sup> (BISCAIA, 2011, p. 205, tradução nossa).*

---

<sup>1</sup> Em meio à gestação desta obra surgem as Legrand, cuja existência está devidamente comprovada: nasceram em Paris em 24 de fevereiro de 1744 e se chamavam Colette e Babette. Dedicaram-se à comédia picaresca, foram censuradas por sua ousadia, esquecidas durante muito tempo e mais tarde reconhecidas como pioneiras do *vaudeville*. As moças eram realmente ousadas: em 1762, foram processadas por escândalo público e pornografia pela estreia de uma obra intitulada *A tentação*. Menos provas há da existência da trigêmea Annette, que tanto pesa no romance de Andahazi, mas não é de todo inacreditável que tenha existido.

<sup>2</sup> Enquanto afirma sua descrença, confessa que há um envelope preto sobre sua escrivaninha, a marca registrada de Annette. *As Piedosas* também é escrito por Annette, fazendo de Andahazi um autor dentro (e não do) do romance, trágico para dentro da ficção. No final, somente Annette, uma personagem ficcional, existe como autora.

Annette Legrand sai da vida de Polidori como a mãe da literatura gótica. E também entra na vida do narrador de *As Piedosas* ratificando tal condição, pois, em sua última carta ao assistente de Lord Byron, a monstruosa criatura fez questão de salientar que “Felizmente, existem milhões de homens neste mundo. Além disso, a paternidade é sempre o que há de mais duvidoso” (ANDAHAZI, 1997, p. 147).

## **O gótico é feminino**

Ao criar Annette Legrand, Andahazi abre mão de um traço comum em romances góticos: representar o fantástico através de um ser masculino. A repulsiva criatura que interpela John Polidori, oferecendo-lhe seus préstimos intelectuais e seu talento literário, poderia ser um demônio, um morto-vivo, um vampiro – uma criatura masculina, enfim. Todavia, Andahazi dá visibilidade à figura feminina ao circunscrever na personagem Annette o poder de controlar a vida das demais personagens do romance, explorando seu vasto talento literário de acordo com suas necessidades. Dessa forma, através da figura de Annette, excluída e condenada ao anonimato, Andahazi faz alusão às autoras do gênero gótico e a suas dificuldades em se inserir no mercado editorial de sua época.

Nos séculos XVIII e XIX, na Inglaterra, algumas mulheres conseguiram, a duras penas, publicar seus escritos em periódicos como o *Minerva Press*, fundado em 1790 por William Lane, que foi um grande divulgador de obras góticas, então bastantes populares. Romances como *The Old English Baron* (1777), de Clara Reeve, *The recessor Tale of Other Times* (1783-85), de Sophia Lee, *The mysteries of Udolpho* (1791), de Ann Radcliffe, foram escritos de modo a acrescentar “ao tecido da vida cotidiana – matéria privilegiada do romance feminino – e ao viés sentimental uma dose de ingredientes góticos para satisfazer o gosto do público leitor” (VASCONCELOS, 2007, p. 118). Essas escritoras abriram caminho para outras cujos romances caíram nas graças do público, popularizando um gênero que “se consolida como uma ficção predominantemente escrita por mulheres, das quais Ann Radcliffe constitui um dos maiores expoentes e, depois dela, as irmãs Brönte, o que levou Ellen Moers a cunhar, em 1977, o termo ‘gótico feminino’” (KLEE, 2008, p. 177 – aspas da autora). Ainda que popular, o gótico feminino não evitou que muitas autoras do gênero encontrassem dificuldades em publicar seus trabalhos em uma época em que as mulheres eram consideradas intelectualmente frágeis e necessitadas da permanente tutela masculina. Muitas dessas escritoras, durante o século XVIII e ainda o XIX, adotaram pseudônimos para que conseguissem aceitação no mercado editorial, como “George Elliot (pseudônimo de Mary Ann Evans, 1819-1880), Currer, Ellis e Acton Bell (pseudônimos usados pelas irmãs Brönte, respectivamente Charlotte, Emily e Ann, para a publicação de seu primeiro livro como escritores) (SOARES, 2015, p. 25).

Mary Shelley foi uma das escritoras que encontraram obstáculos para publicar seu primeiro romance, sucessivamente recusado por três editores e, conforme Soares (2015), por fim aceito pelo editor *Lackington, Allien & Cia.*, que publicou o livro, dedicado a William Godwin, poeta radical e pai de Mary, sem nenhum outro esclarecimento sobre a identidade do autor. Ela conseguiu publicar seu romance *Frankenstein* – considerado um *best-seller* da época e a mais influente narrativa gótica inglesa – em 1818, dois anos após ter sido escrito. Iniciando uma nova fase do gótico nos romances, a criadora de *Frankenstein*, consoante Soares (2015), coloca intensidade de sentimentos advindos da experiência feminina em uma sociedade assombrada pela dominação masculina. De acordo com Soares (2015), o romance de Mary Shelley não só levanta a discussão de como a rejeição, o preconceito, a falta de sensibilidade do homem pode ser o verdadeiro horror que assola a sociedade como também demonstra que “a história de Victor e sua Criatura assusta, incomoda, horroriza, por pertencer a um nível psicológico e não sobrenatural, como haviam se especializado as histórias de horror clássicas (SOARES, 2015, p. 85).

A semelhança entre Annette Legrand e o ser criado por Mary Shelley não foi mera coincidência, visto que, em *As Piedosas*, o casal Shelley também foi visitado por Annette, o que explicaria os traços de inconformismo presentes na personagem masculina criada por Mary a partir da famosa aposta entre os convivas de Villa Diodati naquele verão chuvoso de 1816.

Inconformismo e afirmação de independência permeiam o discurso de Annette. Sua refinada ironia beira o sadismo e é o componente maior de sua personalidade, conferindo-lhe seu quinhão de humanidade – e é isso que lhe dá uma aura assustadora. Sua monstrosidade não vem de um encantamento ou de uma substância química ou de uma maldição ou de um pacto diabólico, mas se origina de seu aguerrido instinto de sobrevivência e da combatividade aprendida em suas vivências de exclusão. A vida na obscuridade de porões, esgotos e dutos de ventilação, no anonimato compulsório de viagens dentro de jaulas e na caça a homens medíocres prontos a pactuar qualquer coisa para ter sucesso sem maiores esforços é, sem dúvida, uma vida degradante. Porém, é defendida com inteligência, estratégia e um tanto de maldade por ser melhor do que morrer faminta, desprezada e escondida como um segredo escandaloso.

Annette tem consciência de que só vive para manter vivas suas lindas irmãs e, por isso, deixa claro que a recíproca é verdadeira. Quando acuada, a trigêmea disforme não se deixa vencer, procura e escolhe os homens que lhe podem servir, arquiteta estratégias para conquistá-los, cumpre a palavra empenhada, consegue o que precisa para viver, mas não deixa de tripudiar sobre a vaidade de quem a ela se submete. Forte e pragmática, Annette é uma rebelde dentro do universo patriarcal de sua época e seu requintado sadismo não deixa de ser um rebelde exercício de poder sobre os homens, únicos seres que possuem aquilo de que ela não pode prescindir para continuar vivendo. E escravizando a quem lhe aprouver,

como faz questão de declarar em sua carta de despedida a Polidori: “Chamou-me de ‘diabólica’ e agradeço o cumprimento. Mas, justamente, devo lembrar-lhe que é o diabo quem escolhe as almas que vai comprar e jamais se interessaria pela alma de quem, miseravelmente, a colocasse à venda” (ANDAHAZI, 1997, p. 147).

Em *As Piedosas*, vê-se que Annette não segue o modelo de conduta recomendado às mulheres de seu tempo, em parte por motivos óbvios: não pode corresponder aos padrões de beleza, discrição e delicadeza preconizados por ditames e gostos masculinos. Por outro lado, os atributos de Annette são tradicionalmente conferidos aos homens de sua época, pois ela é dona de uma inteligência aguda, é instruída e, principalmente, incisiva na obtenção de seus desejos. Assim,

*[...]Andahazi has been able to avoid the stereotypification of femininity by discarding the model of passive, beautiful but also often foolish woman who invariably falls prey to an evil influence. However, and quite problematically, he does so by offering the reader exactly the opposite: the monster<sup>3</sup> (BISCAIA, 2011, p. 202, tradução nossa).*

Cumprir notar que Annette, certamente disforme, não é um ser sobrenatural, não tem poderes mágicos nem tem origem demoníaca. Ela foi concebida por processos naturais e nasceu de uma mulher, como todos os seres humanos. Sua monstruosidade vem de seu imenso poder de manipulação de suas habilidades intelectuais, que não podem ser publicamente manifestadas em virtude de suas peculiaridades físicas, tornando impossível sua realização intelectual como escritora – o que ela executa subjugando os aspirantes a escritor que se sujeitam a alimentá-la.

A despeito de todas as circunstâncias desfavoráveis, Annette se recusa a ser reificada e afirma sua humanidade por suas atitudes resilientes, sobrevivendo em um universo cujas regras são formuladas, aplicadas e cumpridas de acordo com o pensamento patriarcal. A horrenda trigêmea inverte as usuais relações de poder estabelecidas entre os gêneros quando aborda os aspirantes a escritores, propondo-lhes um acordo vantajoso e pouco oneroso para ambas as partes, quando se faz extremamente necessária a eles, quando se configura como sua única provedora e, ainda, quando os descarta sem maiores delongas.

As irmãs de Annette, por sua vez, também afrontam os códigos de moralidade comuns em seu tempo. A conduta de Belette e Clarette, abertamente ousada e sexualmente voraz, é a constante das irmãs desde a adolescência, perdurando até a maturidade. Polidori, ao ler uma das primeiras cartas de Annette, relembra sua

---

<sup>3</sup> Andahazi é capaz de evitar a estereotipificação da feminilidade descartando o modelo de mulher passiva, bela, mas também muitas vezes tola, que invariavelmente é influenciada por uma força maligna. Contudo, e bem problematizadamente, ele o faz oferecendo ao leitor exatamente o oposto: o monstro.

impressão sobre as duas irmãs Legrand, então já envelhecidas, vistas por ele em uma festa oferecida por uma amiga de Lord Byron. O aspirante a escritor relembra que se surpreendera com o comportamento das atrizes aposentadas que, sem nenhum pudor, “cravavam os olhos nas mais proeminentes entrepernas. Sem o menor recato, acompanhavam com os olhos – ou, se fosse o caso, virando descaradamente a cabeça – a trajetória do eventual ‘galã’” (ANDAHAZI, 1997, p. 28), cochichando alegres observações a respeito, visivelmente entusiasmadas.

O comportamento das duas belas gêmeas transgride os padrões sociais de sua época, mas isso não as incomoda. De fato, apesar da necessidade imperiosa de alimentar Annette, as lindas Belette e Clarette não o fazem como um sacrifício, mas tiram partido da situação que se disfarça de luta pela sobrevivência. Ambas, desde jovens, dedicam-se à missão de garantir a Annette o sêmen de que ela tanto precisa; já idosas, continuam suas práticas com inegável e prazeroso afinco. As trigêmeas Legrand – seja pelo poder de sedução seja pelo poder de intimidação – submetem os homens aos caprichos e às necessidades delas, invertendo, assim, os estereótipos de gênero.

As personagens masculinas de *As Piedosas* deixam-se levar por suas fraquezas, como sensualidade, vaidade e ambição, colocando-se no polo passivo de suas relações com a tríade Legrand. Polidori, em especial, é o inverso do estereótipo masculino de sua época: fragilizado em sua condição de quase criado de seu Lord, apático diante das provocativas humilhações dos convidados deste e tolamente iludido ante o primeiro aceno de glória literária que lhe surge, é desprovido de autonomia e necessitado de tutela. Enquanto isso, Annette, Belette e Clarette conduzem sua vida com independência, estratégia e decisão, atitudes tradicionalmente atribuídas aos homens dos séculos XVIII e XIX.

*As Piedosas* é uma alegoria às dificuldades enfrentadas pelas autoras do gênero gótico feminino na realização de seu trabalho artístico – mulheres que não retiravam do sobrenatural as inspirações para seus escritos, mas sim das situações de opressão nascidas de uma organização social baseada no pensamento androcêntrico.

### Considerações finais

*As Piedosas*, com suas pequenas coincidências, seus bons mistérios e suas grandes surpresas, denota o emprego de uma receita de história gótica. Sua estrutura novelesca e seus elementos particulares são recursos aplicados na composição de uma narrativa que, além de utilizar ingredientes típicos da literatura fantástica na narrativa moldura, alude aos grandes mestres do gênero e às escritoras dos séculos XVIII e XIX, rendendo-lhes as merecidas homenagens.

Emulando os romances góticos do século XIX, *As Piedosas* faz uma boa metáfora dos perigos da ambição humana em sua forma mais perversa: a que faz com que o aviltamento do homem seja a ilusória garantia da obtenção “do que seu

coração sempre desejou”. Recriando a atmosfera misteriosa desses romances – com suas narrativas emolduradas e repletas de porões, palacetes arruinados, tempestades, esgotos, esconderijos, cartas misteriosas, monstruosidades, envelopes pretos, velhos baús, loucura e morte –, Andahazi convida o leitor a adentrar o universo do fantástico e a participar da aventura de decifrar, pista a pista, o mistério da criação do conto “O vampiro”. E tal convite não só honra as escritoras do gótico feminino como promove também a reabilitação do ancestral de todos os vampiros literários e de seu criador, John William Polidori – um quase anônimo tocado pelo fantástico, cuja comprovação de existência é inútil para quem dela duvida e desnecessária para quem nela acredita.

PIERINI, F. L.; PASCHOAL, A. C. The authorship of female gothic revered in *The Merciful Women*, by Frederico Andahazi. *Itinerários*, Araraquara, n. 47, p. 67-82, jul./dez. 2018.

■ **ABSTRACT:** *In 1816, Lord Gordon Byron and his few guests spent the summer at Villa Diodati, in Switzerland, and as amusement they made a competition of fantastic narratives. The classic novel Frankenstein, by Mary Shelley, emerged from this amusement, but the less well known short story “The Vampire”, by John William Polidori, Byron’s personal assistant, also emerged from this. This paper assembles some inferences about fantastic literature and female gothic literature by analyzing the novel The Merciful Women, in which the Argentine author Frederico Andahazi reproduces the fantastic universe of the classic gothic narratives of the nineteenth century and reveres the female gothic genre in narrating the process of elaboration of the short story The Vampire, by Polidori.*

■ **KEYWORDS:** *Fantastic. Female gothic. The Merciful Women. The Vampire.*

## REFERÊNCIAS

ANDAHAZI, F. *As Piedosas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ARGEL, M.; MOURA NETO, H. *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*. Paris: Larousse, 1974.

BISCAIA, M. S. P. Monstruous female authorship in gothic literature: the rodent-woman in Frederico Andahazi’s *The Merciful Women*. *Máthesis*, Viseu, n. 20, p. 195-207, 2011.

BOTTING, F. *Gothic*. Nova Iorque: Routledge, 2005.

- CALVINO, I. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALIGARIS, H. Segundo descubrimiento de Andahazi. **Revista La Nación**, Buenos Aires. 13 de setembro de 1998. Disponível em: <www.lanacion.com.ar>. Acesso em: 21 maio 2016. n.p.
- FREUD, S. O inquietante. In: FREUD, S. **Obras completas (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 14, 2010. p. 328-376.
- FAIVRE, J. Genèse d'un genre narratif : le fantastique (essai de periodisation) **Colloque de Cerisy. La littérature fantastique**. Cahiers de l'hermetisme. Paris, 1991.
- GELSONE, K. **The gothic flip: using supernatural to fight for morality**. 2010. 42 f. Tese (Mestrado) City College of New York, Nova Iorque, 2010.
- KLEE, M. M. **Fantasmas da paisagem gótica feminina**: a tradição dialoga em *Changing Heaven*, de Jane Urquhart. 2008. 193 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2008.
- LAWRENCE-MATTERS, A. **The true history of Merlin the magician**. New Heaven and London: Yale University Press, 2012.
- MELIER, D. **Textes et fantômes. Fantastique et autoréférence**. Paris: Kimé, 2001.
- PRINCE, N. **Le fantastique**. Tradução Fábio Lucas Pierini. Paris: Armand Colin, 2008.
- SOARES, J. P. **Frankenstein e a monstrosidade das intenções**: a criatura como representação da condição feminina. 2015. 141 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2005.
- TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- VASCONCELOS, S. G. T. **A formação do romance inglês**: ensaios teóricos. São Paulo: FAPESP, 2007.



# IMAGINARIO GÓTICO E INTENCIONALIDAD POLÍTICA EN *AMALIA*, DE JOSÉ MÁRMOL

Carlos Ferrer PLAZA\*

- **RESUMEN:** Una gran parte de la literatura producida por los escritores románticos argentinos de la denominada “Generación del 37” se explica en función del devenir político del caudillo Juan Manuel de Rosas. Entre los textos más representativos producidos por estos autores ocupa un lugar destacado la novela *Amalia* (1851-1855), de José Mármol. El presente artículo pretende analizar el uso en esta obra de una estética basada en temas, motivos y símbolos extraídos del imaginario de la literatura gótica del siglo XIX con la voluntad política de crear una imagen de lo nacional construida sobre el rechazo a la figura de Juan Manuel de Rosas. Para ello, se estudiarán los procedimientos narrativos a través de los cuales la heroína Amalia y el antihéroe Rosas se convierten en catalizadores de la tensión dicotómica que sostiene estética e ideológicamente la novela: civilización contra barbarie.
- **PALABRAS CLAVE:** *Amalia*. José Mármol. Juan Manuel de Rosas. Literatura gótica.

## Imaginar la nación: la “Generación del 37” y Juan Manuel de Rosas

La denominada “Generación del 37” argentina engloba una serie de autores cuyas obras están determinadas por el encuentro entre narrativa y militancia política. “El matadero” (1871), de Esteban Echeverría; *Facundo. Civilización y Barbarie. Vida de Facundo Quiroga. Y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; y *Amalia* (1851-1855), de José Mármol,<sup>1</sup> novela en la que se concentra el presente estudio, son textos representativos que ostentan un marcado carácter fundacional en el que el compromiso político se proyecta en lo literario con la voluntad de crear una imagen de lo nacional estrechamente unida a la lucha contra el dictador Juan Manuel de Rosas. Es en esta voluntad de fundar, en su significado de entender y encontrar

---

\* UFV – Universidade Federal de Viçosa – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras – Viçosa – MG – Brasil. 36570-900 – carlos.ferrer@ufv.br.

<sup>1</sup> La novela comenzó a publicarse en Montevideo en forma de folletín en 1851, en el suplemento literario de *La Semana*, pero la edición completa de la obra solo aparecerá en 1855.

los elementos definidores de la identidad de un pueblo –un pensamiento, una cultura, un destino y, más concretamente, una historia– para así hacer posible la construcción de un espíritu nacional, es donde considero que se encuentran las claves interpretativas de la novela *Amalia*.

Benedict Anderson, en su estudio *Comunidades imaginarias: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (1993), desde una tendencia investigadora en torno a la constitución de la identidad nacional en la que se otorga una importancia capital a lo imaginario y lo simbólico en la legitimación del poder y la construcción social de una imagen de la nación, sienta las bases para esta aproximación a la cuestión del nacionalismo en el siglo XIX, considerándolo como un sistema cultural que surge en contraste con comunidades basadas en creencias religiosas o el poder de dinastías. En su opinión, ideologías y prácticas políticas continúan teniendo importancia como reflejo de los intereses de las élites políticas pero están supeditadas a la construcción de un imaginario social que Anderson concibe como un “artefacto cultural”: un producto cultural específico surgido de intereses, conflictos y preocupaciones relevantes para una determinada colectividad. Este “artefacto cultural” tendrá un importante desarrollo gracias a los avances de la imprenta, la cual va a permitir la propagación y legitimación social de una red de símbolos, mitos, narrativas y discursos de carácter fundacional. Conformarían esta red textos periodísticos, proclamas políticas, obras historiográficas, biografías y, por supuesto, obras de ficción como la novela que nos ocupa.<sup>2</sup>

En los años anteriores a la llegada de Juan Manuel de Rosas al poder,<sup>3</sup> el imaginario social construido sobre una red de símbolos patrióticos, fechas conmemorativas y héroes nacionales que se fue conformando en torno a la Independencia sedimentó en la sociedad una imagen del estado-nación en claro contraste con la visión negativa del periodo colonial y del imperio español (época de retroceso histórico, de oscurantismo y tiranía, de perpetuación de hábitos impuestos por el clero y la milicia). Sin embargo, la comunidad sólo legitimó una explicación al porqué de la independencia de la colonia: la liberación del oscurantismo y la tiranía española. Pero no había una respuesta al cómo debía ser esta sociedad: sus

---

<sup>2</sup> A este respecto, para Bronislaw Baczko (1991) debe tenerse en cuenta que este “artefacto cultural” se recupera y se transmite por la sociedad que se reconoce en él y lo hace funcionar como una ideología en la que el poder se legitima. De esta manera, las representaciones colectivas proyectadas, que conforman la construcción cultural de Anderson y que Baczko denomina “ideas-imágenes”, no son únicamente una representación de la realidad social sino que, en función de la significación fundacional que les otorga la sociedad, construyen esa misma realidad, es decir, tienen la capacidad de actuar sobre ella. De ahí que el control y manipulación de las representaciones colectivas fundacionales tenga una importancia capital para el mantenimiento y legitimación del poder político.

<sup>3</sup> En diciembre de 1829 Rosas fue declarado Restaurador de las Leyes e Instituciones de la Provincia de Buenos Aires y elegido gobernador con facultades extraordinarias, tenía apenas treinta y cinco años. Se mantendrá en el poder –con un intervalo entre 1832 y 1835– hasta 1852.

modelos de conducta y organización social; y tampoco a su destino como nación: una historia a la que dar continuidad, un camino de futuro que los guiara como grupo. Las obras de los autores de la “Generación del 37” muestran un cambio de rumbo en la construcción de un “artefacto cultural” que diese respuesta a estas cuestiones. Estos escritores representan a una burguesía liberal en proceso de consolidación que, desde un discurso ideológico progresista y liberal, va a ser capaz de construir un imaginario simbólico con un claro impulso fundacional. En este proceso va a tener un papel decisivo la política excluyente del gobierno de Juan Manuel de Rosas, su pretensión de homogeneizar ideológicamente el país provocará una polarización de la sociedad en dos bloques en torno a la adhesión o rechazo a su persona, logrando así una cohesión entre los intelectuales que va a ser básica en la producción de símbolos, narraciones y discursos conformadores de un “artefacto cultural” que pudiera ser socialmente legitimado.

La línea que separaba la sociedad en rosistas y antirrosistas fue trazada a través de la violencia dictatorial, pero el desarrollo y consolidación de esta división en dos bandos irreconciliables –situación en la que la supervivencia de uno dependía de la aniquilación del otro– se produjo a través de la propaganda y producción de símbolos marcados ideológicamente en los dos bandos. Rosistas y antirrosistas ahondaron en sus supuestas diferencias, haciendo que la brecha que los separaba fuese cada vez más profunda. Rosas en el centro del poder político, los antirrosistas –en el exilio– desde fuera del país, los dos frentes potenciaron sus señas de identidad, y lo hicieron en mayor proporción si el propio elemento identitario era opuesto al utilizado por el bando rival para autodefinirse. Existe, por tanto, un proceso de apropiación e identificación de elementos simbólicos con el objetivo de afirmarse frente al otro, el enemigo.

Esta ruptura radical de la sociedad fue reforzada por la postura antirrosista que elaboró un “artefacto cultural” fundamentado en oposiciones ante las que la sociedad debía posicionarse de forma drástica. La exposición de los conceptos “civilización” y “barbarie” son la esquematización teórica de un conflicto ya delimitado, una abstracción ideológica que pretende situar la lucha antirrosista dentro de la Historia a través de dos fuerzas en conflicto con raíces en las interpretaciones historiográficas del pensamiento ilustrado francés y, al mismo tiempo, analizar la realidad desde el presupuesto de la imposibilidad de coexistencia de las dos fuerzas enfrentadas. La dicotomía entre civilización y barbarie supone ver la realidad histórica como un constante antagonismo que requiere la resolución de un dilema: un posicionamiento. Si para Rosas cualquier disidencia significa traición, la postura de los escritores liberales no es menos radical: se lucha por la civilización o se está de parte de la barbarie. La homogeneización social como principio ineludible para la creación del estado-nación está representado en una oposición supuestamente exenta de ambigüedad entre los factores que la constituyen. Estas dos visiones tan opuestas de la historia, la sociedad y la nación provocan que la referencia a un aspecto de la

barbarie nos remita inmediatamente a la civilización en una lógica de opuestos en la que se depende de la presencia del otro para definirse pero, paradójicamente, es necesaria su aniquilación para existir.

Esta aparente contradicción se resuelve si pensamos en el Rosas literario —y al hablar de Rosas estamos refiriéndonos también a todos los elementos bárbaros a los que su figura va indivisiblemente unida— como un mito negativo, un antihéroe que soporta el peso de la representación simbólica de la barbarie. De esta manera, civilización y barbarie se encarnan en personajes históricos que son al mismo tiempo imágenes simbólicas y representaciones artísticas cargadas ideológicamente. Como quedará patente a continuación a través del análisis de la novela *Amalia*, la literatura —incluyendo los aspectos puramente estéticos— se convierte en un vehículo privilegiado para la transmisión de estas ideas.

### ***Amalia* y el terror dictatorial: imaginario gótico e intencionalidad política**

José Mármol sitúa la acción de *Amalia* en uno de los periodos más difíciles para la continuidad del gobierno de Juan Manuel de Rosas: entre el 4 de mayo y el 5 de octubre de 1840. Este año el dictador argentino tuvo que enfrentar varias amenazas: el avance hasta la misma provincia de Buenos Aires del llamado Ejército Libertador dirigido por el general Juan Lavalle; el enfrentamiento con Uruguay; el bloqueo que desde 1838 Francia mantenía en el puerto de Buenos Aires y todo el litoral argentino; y la coalición de varios estados (Tucumán, Salta, Jujuy, La Rioja y Catamarca, llamada Liga del Norte) que, bajo el mando militar de Gregorio Aráoz de Lamadrid, amenazaba al gobierno porteño. Este momento crítico para el tirano tendrá como consecuencia directa la acentuación durante esos meses de la represión del gobierno contra cualquier ciudadano sospechoso de no apoyar al régimen.

La atmósfera de miedo, persecución y violencia vivida en Buenos Aires en este periodo será el marco elegido por Mármol para su novela. Esta elección cuidadosa es, desde mi punto de vista, uno de los ejes vertebradores de la obra. Es un momento de encrucijada en la historia argentina y desde los primeros capítulos de la novela se subraya esta situación: “Era la época de crisis para la dictadura del general Rosas; y de ella debía bajar a su tumba, o levantarse más robusta y sanguinaria que nunca, según fuese el desenlace futuro de los acontecimientos” (MÁRMOL, 2010, p. 112). Por otra parte, el lector de *Amalia* sabe perfectamente cuál es ese desenlace, lo que proporciona un mayor fatalismo dramático a la situación planteada. El autor argentino, por tanto, escogió un tiempo que había vivido intensamente y que, además, tuvo unas consecuencias históricas que marcarían el destino de la nación en los años posteriores.

La especificación de personajes históricos, de lugares y de fechas, junto con la recopilación de documentos de la época evidencian la voluntad historicista de Mármol. Su modelo son las novelas históricas de Walter Scott, autor que ya había

ambientado obras como *Waverley* o *Rob Roy* en periodos cercanos a su fecha de publicación. De esta manera, el historicismo de *Amalia* pretende captar el espíritu de una época en su relación con el pasado, a partir de la Independencia, y con el presente, la permanencia en el poder de Rosas en el momento que comenzó a publicarse como folletín en *La Semana* en 1851. La elección de ese periodo histórico está por tanto relacionada con el objetivo de derrocar al tirano mostrando una de las épocas más sangrientas y represivas del régimen rosista, describiendo el heroísmo de los ciudadanos antirrosistas ante esa situación y la tragedia que los convierte en mártires y símbolos del destino de la nación. La atmósfera de terror y de enfrentamiento total entre rosistas y antirrosistas es inherente al periodo escogido, y por tanto perfecta para desarrollar una estructura novelesca basada en la extrema polarización entre civilización y barbarie. En *Amalia* no hay ambigüedad entre los dos términos: ni el mensaje que quiere trasladar Mármol al lector ni el contexto histórico en el que se desarrolla la acción lo permiten.

Por otra parte, la elección de este marco histórico para su novela permite al autor crear una atmósfera que se convierte en el auténtico motor de la narración. El clima de terror en el que actúan los personajes principales los convierte en héroes al rebelarse ante el miedo que produce el peligro constante de la violencia rosista, enfermedad que sume a la sociedad en la desconfianza:

El terror, esa terrible enfermedad que postra el espíritu y embrutece la inteligencia; la más terrible de todas, porque no es la obra de Dios sino de los hombres, según la expresión de Víctor Hugo, empezaba a introducir su influencia magnética en las familias. Los padres temblaban por los hijos. Los amigos desconfiaban de los amigos, y la conciencia individual, censurando las palabras y las acciones de cada uno, inquietaba el espíritu, llenaba de desconfianza el ánimo de todos. (MÁRMOL, 2010, p. 12).

La ciudad de Buenos Aires es un territorio hostil para los héroes de la novela, los representantes de la civilización: Eduardo Belgrano, Amalia Sáenz de Olavarrieta y Daniel Bello, y, por supuesto, el peor de los escenarios para el amor de los dos primeros. Y esto es así porque se encuentran en el interior de un espacio enteramente dominado por el enemigo, Juan Manuel de Rosas, auténtico catalizador del marco de violencia y terror que da a la narración su mayor logro estético: el retrato novelesco y artísticamente elaborado de un ambiente dictatorial.

El comienzo de la novela ya ofrece al lector las claves de cómo va a estar configurado literariamente este mundo. En la oscuridad de la noche seis hombres escapan del terror rumbo al destierro, el miedo los atenaza porque saben que el dictador vigila omnipresente: “Pero dejemos esto porque en Buenos Aires el aire oye, la luz ve, y las piedras o el polvo repiten luego nuestras palabras a los verdugos de nuestra libertad” (MÁRMOL, 2010, p. 67). La ciudad se descubre

“informe, oscura, inmensa” y, de repente, llega la traición de la persona contratada para conseguir el transporte, Juan Merlo, “hombre del vulgo; de ese vulgo de Buenos Aires que se hermana con la gente civilizada por el vestido, con el gaucho por su antipatía a la civilización, y con el pampa por sus hábitos holgazanas” (MÁRMOL, 2010, p. 69); y a partir de ese momento se desata la violencia de la Mazorca, retratada con un impactante realismo:

Los infelices se revuelcan, forcejean, gritan; llevan sus manos hechas pedazos ya a su garganta para defenderla... ¡Todo en vano!... El cuchillo mutila las manos, los dedos caen, el cuello es abierto a grandes tajos; y en los borbollones de la sangre se escapa el alma de las víctimas a pedir a Dios la justicia debida a su martirio. (MÁRMOL, 2010, p. 71).

La habilidad de José Mármol como novelista se puede observar en la capacidad que posee para conseguir, en estas pocas páginas que dan inicio al libro, trazar los rasgos literarios fundamentales del verdadero protagonista de su relato: el terror surgido de la atmósfera dictatorial. Todos los elementos de la escena configuran un cuadro tenebroso que sirve de marco referencial para toda la obra: la noche, la oscuridad, las tinieblas como símbolo de la irracionalidad que acompañarán siempre las acciones violentas de los esbirros del dictador; la omnipresencia casi sobrenatural que los seis unitarios atribuyen a Rosas y que le permite mantener el clima de terror de manera constante; el personaje de Juan Merlo simbolizando el apoyo servil del vulgo al tirano –gauchos e indios ya están relacionados desde el comienzo como servidores de Rosas y como representantes de la barbarie–, la masa bárbara que amplifica el poder del dictador haciéndolo ubicuo; la presencia de la mentira, la traición y el odio como valores negativos que sustentan el mundo representado; y finalmente, la violencia retratada detalladamente en torno a la sangre, elemento fuertemente ligado a la figura de Rosas y su círculo.

El lector se ve sumergido en un mundo reconocible para quien haya vivido esa realidad dictatorial pero transformado literariamente, de tal manera que el Buenos Aires de 1840 se convierte en un lugar totalmente dominado por un poder demoníaco y maligno. La ciudad “informe, oscura e inmensa” a la que se refiere el texto está mitificada sobre una dimensión infernal y siniestra, toda su extensión es un escenario de pesadilla y terror en el que la violencia puede aparecer de entre las sombras en cualquier momento. No es casual que, como analiza Doris Sommer (2004, p. 108-110), después de salvar a Eduardo del ataque de los mazorqueros en este primer capítulo, Andrés Bello tenga que ocultarlo en la periferia de la ciudad, en casa de Amalia, para poder sentirse mínimamente a salvo. El poder de Rosas emana del centro de la sociedad urbana y los rebeldes deben alejarse hacia lo periférico para intentar escapar de su dominio.

Aunque Juan Manuel de Rosas no es el protagonista de la narración, ya que sus apariciones dentro de la trama son esporádicas y por tanto no podemos catalogarlo como personaje principal, sí lo es desde un punto de vista estructural y semántico pues se convierte en el auténtico centro de todas las tensiones narrativas que sostienen literaria e ideológicamente la novela. Rosas aparece ante el lector como una fatalidad histórica, la encarnación del mal absoluto y el responsable último de la enajenación comunitaria. Su figura estará en todo momento asociada a la sangre, a lo satánico, lo maléfico y al desprecio absoluto por el ser humano. El dictador posee la textura temporal que le da el marco histórico en el que se desenvuelve y actúa, y al mismo tiempo es la encarnación transhistórica del mal gracias a una elaboración estética sustentada en figuras y símbolos de filiación gótica ampliamente desarrollados en la literatura romántica europea.

Un claro ejemplo de esta doble naturaleza del tirano está en el capítulo III de la quinta parte de la obra, titulado “Un vaso de sangre”. Este capítulo se compone en su mayor parte de la lectura ante el dictador de las llamadas “Clasificaciones”, documentos históricos en los que estaban redactadas informaciones sobre la ideología política de ciudadanos potencialmente peligrosos para el gobierno de Rosas, evidenciando la existencia de un sistema organizado de espionaje que alcanzaba todos los círculos de la sociedad dominada. Mármol tuvo acceso a esta documentación con posterioridad a la batalla de Caseros (1852) y fue incluida en la novela dentro de la edición de 1855, con una fidelidad que no deja dudas sobre la finalidad testimonial que perseguía. El propio Mármol incluye en la novela una nota a pie de página en el que explica la condición de documentos inéditos de las “Clasificaciones”. El autor resalta a su vez el alto número de ciudadanos investigados por la red de espionaje rosista, clasificados todos ellos por su color político, es decir, por su mayor o menor adhesión a Rosas: “nueve mil cuatrocientos cuarenta y dos individuos”; y finaliza la nota exponiendo el propósito de su inclusión en la obra: “insertamos en el resto de la obra que se conservaba inédito una pequeñísima parte de ellos, para que se vea el orden y la prolijidad de esas tablas” (MÁRMOL, 2010, p. 678-679). Es indiscutible el deseo del autor de retratar una época concreta, dando además veracidad histórica a su narración ficcional a través de datos y documentos que introduce en el texto incluso a riesgo de obstruir el normal desarrollo de la acción y torpedear la unidad artística de la novela, que es lo que en última instancia sucede. *Amalia* se revela así como una incisiva acta de acusación contra el gobierno de Rosas en la que se recopilan pruebas documentales que articulan y dan consistencia a la denuncia. “El orden y la prolijidad de esas tablas” es ante todo un indicio irrefutable de la minuciosidad con la que el aparato de terror rosista identificaba y perseguía a los ciudadanos en función de su ideología. José Mármol asume de esta manera la función de fiscal en un juicio ante el cual el lector no puede tener dudas sobre el veredicto: la culpabilidad de Rosas supone la condenación histórica de la barbarie y, consecuentemente, la defensa de su contrario, la civilización.

Es pertinente advertir a este respecto hasta qué punto el contexto histórico-político en el que se escribe *Amalia* condiciona radicalmente la creación de la novela. Mármol decide hasta en dos ocasiones suspender el desarrollo del folletín que estaba siendo publicado por entregas desde 1851 en el suplemento de *La Semana*: en primer lugar tras la batalla de Caseros en 1852 y, posteriormente, ya en el nuevo periódico *El Paraná*, confirmando su decisión de posponer la conclusión de la novela, esta vez en función de la voluntad de reconciliación nacional que en esos años protagonizaba la escena política. Esta renuncia será apenas temporal y la obra definitiva será publicada en ocho tomos en la Imprenta Americana de Buenos Aires en 1855, pero la anécdota refleja la imbricación entre objetivos políticos y objetivos literarios existente en la obra y cómo los primeros se superpusieron a los segundos de manera evidente.

El testimonio documental que supone la inclusión fidedigna de las *Clasificaciones* es coherente con el valor histórico que el autor procura en su narración. La lucha contra el tirano ya no tenía fundamentos a partir de 1852 por lo que el objetivo testimonial pasaba a un primer plano en el texto publicado en 1855. Mármol hace de su obra una interpretación –parcial y maniquea– del pasado reciente a favor del proyecto nacional, presente y futuro, representado por la burguesía liberal letrada. Consecuentemente, supedita la ficción a una determinada función como herramienta política. El autor argentino convierte a los protagonistas de su novela, valientes combatientes del régimen rosista y representantes de una burguesía liberal aristocrática y europeizante, en herederos directos de la independencia –basta pensar en la ilustre ascendencia de la pareja formada por Amalia Sáenz de Olavarrieta y Eduardo Belgrano—,<sup>4</sup> y al régimen rosista en la anomalía histórica que hizo retornar el país a la ignorancia, el individualismo y la barbarie propias del periodo colonial. El trágico final de los personajes los transforma en mártires de la lucha antirrosista, símbolos que entran a formar parte del artefacto cultural que conforma la nación imaginada por Mármol. La novela se postula así como la reconstrucción novelesca de una época, con un sentido histórico subordinado a un fin político que no esconde su carácter didáctico y moralizante.

Por otra parte, en los párrafos finales de este mismo capítulo de *Amalia*, “El vaso de sangre”, Mármol introduce una perspectiva simbólica de Rosas en la visión epifánica que se produce ante los mismos secretarios que leen las “Clasificaciones” al tirano:

---

<sup>4</sup> En las primeras páginas de la novela Mármol se preocupa por hacer explícita la insigne estirpe de los protagonistas y su valor representativo de la propia patria. En el capítulo II de la primera parte, “La primera curación”, la petición que Bello hace al viejo soldado Pedro en casa de Amalia está repleta de detalles sobre el servicio a la lucha por la independencia del coronel Sáenz, padre de Amalia y tío de Bello; asimismo se compara a Belgrano, padre de Eduardo, con San Martín y Bolívar. Eduardo, ante las palabras de fidelidad de Pedro le responde: “Yo sé que tiene un corazón honrado, que es valiente, y, sobre todo, que es patriota” (MÁRMOL, 2010, p. 88). Defender a los hijos de Sáenz y Belgrano es, por tanto, defender la patria.

La puerta vidriera del rancho daba al oriente, y los vidrios estaban cubiertos por cortinas de coco punzó. El sol estaba levantándose entre su radiante pabellón de grana; y sus rayos quebrándose en los vidrios de la puerta y su luz tomando el color de las cortinas, venía a reflejar con él en el agua del vaso un color de sangre y fuego.

Este fenómeno de óptica llevo el terror a la imaginación de los secretarios, que, herida por la idea que acababan de comprender en Rosas al mandar las clasificaciones de su hermana política, les hizo creer que el agua se había convertido en sangre, y súbitamente se pararon pálidos como la muerte.

La óptica y su imaginación, sin embargo, se habían combinado para representar, bajo el prisma de una ilusión, la verdad terrible de ese momento. Sí, porque en ese momento bebía sangre, sudaba sangre y respiraba sangre: concertaba en su mente, y disponía los primeros pasos de las degollaciones que debían bien pronto bañar en sangre la infeliz Buenos Aires. (MÁRMOL, 2010, p. 690).

Gracias al efecto de la luz sobre las cortinas color “coco punzó” del cuarto en el que se encuentra Rosas obtenemos una imagen reveladora de su naturaleza sangrienta: “en ese momento bebía sangre, sudaba sangre y respiraba sangre”; incluso el vaso de agua del mandatario se convierte en sangre en pos de la conjunción entre efecto óptico (estético) e imaginación. Una epifanía que revela la naturaleza maligna del Restaurador de las Leyes, su monstruosidad y vampirismo, en definitiva, su lado perverso manifestado en formas de representación transhistóricas asociadas a una condición demoniaca. De esta forma, la capacidad de Mármol para construir una atmósfera de terror sustentada en el combate entre las fuerzas del bien y del mal proporciona a la novela una simbología relacionada al universo gótico que supone un aprovechamiento estético de la figura dictatorial sumamente interesante en las relaciones que establece entre ficción y el referente histórico-político.

Aun así, en mi opinión, la monstruosidad con la que Mármol expone ante el lector la maldad de Rosas (y de los elementos que integran su régimen de terror) no es tanto una indagación estética de la esencia ontológica del dictador como una representación marcada por un pronunciado carácter didáctico que continúa la misma lógica que condiciona y articula la relación con el hecho histórico ejemplificada en la inclusión en la novela de las *Clasificaciones*, es decir, el fin político. Relacionado con este asunto, es importante que nos refiramos al abundantemente citado artículo de William Foster “Amalia como novela gótica” (1977, p. 24) en el que se interpreta la obra como una novela gótica a partir del “conflicto horroroso entre el bien y el mal primordiales” que preside el texto, y para cuya representación Mármol utiliza procedimientos consagrados en la novela romántica europea. En este mismo trabajo Foster afirma que “lo que es de una importancia fundamental es la habilidad del novelista de aprovecharse de las circunstancias históricas, el largo y sangriento

reino de terror bajo Rosas, como validación documental de su visión romántica de la lucha entre el Bien y Mal” (1977, p. 225). No coincido con la perspectiva que asume este análisis (sintetizada en esta última cita), ya que considero que lo que ocurre en *Amalia* es exactamente lo contrario, es decir, que Mármol se aprovecha de una estética romántica que recoge el conflicto universal y atemporal entre bien y mal para validar una determinada interpretación de la historia nacional.

De esta manera, la atmósfera tenebrosa y diabólica que envuelve la figura de Rosas y sus colaboradores –especialmente María Josefa Ezcurra, Ciriaco Cuitiño y los hombres de la Mazorca– tiene como principal objetivo enfatizar la polaridad valorativa entre civilización y barbarie imperante en la novela. En numerosos capítulos subyace de la descripción de personajes y acciones un maniqueísmo político que se refuerza por la condición monstruosa que ostentan los representantes de la facción rosista, con su líder como personificación del odio y la crueldad en estado puro. Esta representación deformada y demoniaca tiene su reverso perfecto en la condición sublimada de Amalia y los personajes antirrosistas, encarnaciones de los valores de la civilización y representados con cualidades que denotan armonía, belleza y orden natural. De esta forma, la concepción romántica impregna la novela en sus dos fuerzas en conflicto, adoptando las modalidades de sublimación idealizada en la ficción amorosa de los personajes unitarios y, por otro lado, de monstruoso instinto de muerte en el ámbito rosista. Sublime/grotesco y amor/muerte se suman así a las constantes cualidades enfrentadas que estructuran la obra. De hecho, Mármol se empeña en distanciar los polos en conflicto en función de un contenido ideológico –la adhesión a Rosas– y para ello extrema las oposiciones entre ambos hasta llevarlas a los límites de lo paródico. Más aún si pensamos en una disposición especular de ambos extremos que reafirman su sentido en función de su contrario: potenciando lo que son en función de lo que no son, justificándose en su adversario más que en sí mismos.

Desde otra perspectiva, María Rosa Lojo (1991) ha estudiado la barbarie en *Amalia* como la degradación de un previo estado de orden natural, es decir, como anti-naturaleza. Para la investigadora argentina el horror representado en la novela no proviene de la naturaleza salvaje y los hombres que la habitan, como sucede en el *Facundo* de Sarmiento, sino del propio interior de la ciudad, sumergida en un estado de inversión o subversión de las leyes naturales. En *Amalia* estas leyes se identifican con un orden social basado en el establecimiento de unas jerarquías que el gobierno de Rosas ha pervertido, ignorando el orden natural de una sociedad en el que las clases subalternas ocupaban el lugar que les correspondía (LOJO, 1991, p. 79-82). Esta subversión está apoyada estéticamente en la novela por una serie de imágenes y metáforas que caracterizan al dictador y su entorno de tal manera que, como indica la autora: “Rosas, sin que esto se diga nunca explícitamente, queda vinculado con una suerte de transrealidad daimónica y demoniaca de la que extrae sus poderes” (LOJO, 1991, p. 96). Si bien es cierto que la vitalidad

de esta realidad desnaturalizada “fascina y horroriza, seduce por vía negativa y corrosiva” (LOJO, 1991, p. 96) consiguiendo que el lector quede sugestionado por la atmósfera irracional y tenebrosa que caracteriza a la barbarie, por otro lado y a mi modo de ver, los efectos conseguidos tienen un objetivo ideológico que procuran el enaltecimiento del bando unitario, sin conseguir penetrar en la verdadera esencia del ser dictatorial; lo animal, lo irracional y lo monstruoso deben ser asimilados por el lector y vinculados instintivamente a una valoración irreductiblemente negativa del régimen rosista.

Rosas está caracterizado en la novela como “demonio de sangre” (p. 143 y 282), “Mesías de sangre” (p. 142), “mitad tigre, mitad zorro” (p. 469), auténtico líder apocalíptico de una horda salvaje sedienta de sangre unitaria, individuos que actúan como extensiones de la voluntad demoníaca del líder. Si la Mazorca aparece como la herramienta más eficaz para llevar a cabo los designios sangrientos del tirano, la figura de su cuñada María Josefa Ezcurra se convierte en una prolongación de su espíritu diabólico:

En la hermana política de don Juan Manuel de Rosas estaban refundidas muchas de las malas semillas que la mano del genio enemigo de la humanidad arroja sobre la especie, en medio de las tinieblas de la noche, según la fantasía de Hoffmann [...]. Sin vistas y sin talento, jamás un ser oscuro en la vida del espíritu ha prestado servicios más importantes a un tirano que los que a Rosas la mujer de la que nos ocupamos, por cuanto la importancia de los servicios para Rosas estaban en relación con el mal que podía inferir a sus semejantes; y su cuñada con un tesón, una perseverancia y una actividad inauditas le facilitaba las ocasiones en que saciar su sed abrasadora de hacer el mal. (MÁRMOL, 2010, p. 181).

Este “ser oscuro”, acuciado por una “sed abrasadora de hacer el mal” es el ejemplo femenino de representación maligna vinculada al régimen rosista,<sup>5</sup> pero solo marca las cualidades de una misma especie. La animalización, por ejemplo, es un rasgo común a todos los acólitos del rosismo: María Josefa es descrita como “hiena federal” (p. 418), Cuitiño es una “bestia feroz en presencia de su domador” (p. 139) y el grupo de los mazorqueros están representados como “lebreles, atados con cadenas de hierro a la voluntad de su amo” (p. 430). Por otra parte, el sector rosista se convierte a los ojos del lector no solo en una manada de fieras irracionales sino también en un veneno social, una anomalía perversa que aterroriza la vida civil a partir de un oscuro placer por el derramamiento de sangre: «Yo andaré pisando

---

<sup>5</sup> Es interesante destacar la significativa referencia a E. T. A. Hoffmann en este fragmento. Mármol consigue con esta simple alusión vincular la atmósfera dictatorial con mundos fantásticos habitados por espectros, fantasmas y poderes diabólicos.

sobre su sangre sin la menor repugnancia» (p. 187), afirma la cuñada del Rosas; actitud similar a la del propio Rosas al estrechar la mano de Cuitiño, manchada de sangre unitaria: “como si se deleitase en el contacto de ella, Rosas tuvo estrechada entre la suya, por espacio de algunos segundos, la mano de su federal Cuitinho” (p. 140). De esta manera, la aceptación de la sangre, el deleite ante su contacto, el placer morboso frente a su visión, la búsqueda constante de nuevas víctimas para un auténtico “culto de sangre” (p. 554) se convierten en atributos necesarios para un ritual sacrílego en el que Rosas hace las funciones de líder sacerdotal. Coherentemente, la violencia brutal y sangrienta de los mazorqueros abre y cierra el libro, enmarcando así la representación del régimen rosista como auténtico “reino de sangre” (p. 260).

Estas tres modalidades con las que Rosas y el rosismo están frecuentemente caracterizados en la novela (demonización, animalización y culto sacrílego a la sangre) están ejemplificadas en las acusaciones de Bello al cura federal Gaete, escena que es un momento paradigmático de la subversión sacrílega de los valores cristianos que el rosismo representa en el texto y una crítica directa al apoyo de la Iglesia al régimen:

Usted, mal sacerdote, federal inmundo, hombre canalla: usted al que yo debería ahora mismo pisarlo como un reptil ponzoñoso y libertar de su aspecto a la sociedad de mi país, pero cuya sangre me repugna derramar, porque me parece que su olor me infectaría. Os siento temblar, miserable, mientras mañana levantaréis vuestra cabeza de demonio para buscar sobre todas las otras la que no podéis ver en este momento. (p. 259, énfasis mío).

Al contrario que a Rosas o a María Josefa Ezcurra, a Bello sí le repugna derramar la sangre del cura Gaete, la razón es que está envenenada, putrefacta, es la de un “reptil ponzoñoso”, un “demonio” que causa repulsión instintiva. No hay ambigüedad posible, el imaginario que pone en funcionamiento Mármol provoca el rechazo irracional del lector: es lo otro, lo siniestro, lo monstruoso, lo que causa terror irracional y remite directamente a la muerte. Frente a esta apelación a figuras y símbolos de raíz cristiana que aluden a un carácter maléfico, la belleza, la luminosidad, el orden y las referencias al mundo vegetal son aspectos que están vinculados a Amalia y a los personajes unitario de la novela, que se postulan claramente como un ámbito estético vinculado al bien, a lo inconscientemente aceptado como beneficioso. Incluso la violencia y maquiavelismo con la que actúa Bello a lo largo de la novela pierde sus rasgos negativos en el contexto de esta polaridad estética para tornarse defensor de la luz y soldado necesario en la lucha contra las tinieblas.

Como podemos comprobar en el análisis de estos fragmentos, la novela tiende a un marcado maniqueísmo en lo estético que subraya la intencionalidad política de

su concepción. Esta perspectiva se ve refrendada por los estudios de María Cristina Fükelman (2006), Gabo Ferro (2008) y Diego Jarak (2014), dedicados al análisis de la construcción de una determinada imagen iconográfica del rosismo en la prensa divulgada por los grupos de antirrosistas en el exilio. Estas investigaciones nos permiten entender la manera en que publicaciones como *El Grito Argentino* o *Muera Rosas!*<sup>6</sup> –en la que Mármol participó activamente– respondían a la efectiva campaña propagandista del gobierno rosista con sus mismas armas. De esta forma, si, como expone Diego Jarak (2014, n.p.), “en el régimen rosista, se oculta lo real al tiempo que se expone, o mejor dicho se sobreexponen y se sobredimensiona lo irreal, la invención, la ficción y, sobre todo, la representación”, esta omnipresencia de la imagen del tirano en la vida de los ciudadanos va a ser instrumentalizada a su vez por el grupo opositor para, a través de una serie de elementos en gran parte tomados del romanticismo europeo, deformar esta representación de Rosas y su círculo, invirtiendo su sentido y convirtiéndola en una visión monstruosa, irracional y diabólica.

Las litografías de carácter frecuentemente satírico que estaban incluidas en estas publicaciones son representativas de esta iconografía: la caricatura y lo grotesco protagonizan el ataque político que animan estas ilustraciones, pero los contenidos y recursos retóricos tienen una unidad que revela la voluntad de forjar una imagen precisa del rosismo asociado a lo animal, lo diabólico y lo vampírico, es decir, una transformación de lo real hacia lo monstruoso. Como podemos inferir del análisis expuesto anteriormente, *Amalia* participa de este discurso, constructo cultural que ataca el régimen rosista a la vez que cristaliza una determinada imagen de Rosas y su gobierno. Por tanto, Mármol traslada a los parámetros y fórmulas del folletín romántico el imaginario simbólico que podemos estudiar en la prensa opositora de la época, adaptándolo a las necesidades del discurso novelístico y aprovechándolo tanto para potenciar la atmósfera tenebrosa y asfixiante que domina la narración como para apoyar su descripción del terror rosista en un simbolismo particularmente efectivo para alcanzar la sensibilidad del destinatario. La sangre y lo monstruoso, como metáforas constantes en el sólido imaginario conformado por la propaganda opositora, son adaptadas a los diferentes vehículos de representación –ya sea visual, discurso literario o periodístico– para conseguir llegar a un destinatario cada vez más amplio y lograr la adhesión de este a una determinada interpretación política de la realidad histórica. En definitiva, y como señala María Cristina Fükelman (2006, p. 30), los procedimientos difieren en cada

---

<sup>6</sup> *El Grito Argentino* fue editado entre el 24 de febrero y el 30 de junio de 1839 y tenía entre sus autores a Valentín Alsina, Juan B. Alberdi, Juan Thompson y Miguel de Irigoyen; *Muera Rosas!* se publicó entre el 23 de diciembre de 1841 y el 9 de abril de 1842 y, junto a José Mármol, colaboraron en su redacción Miguel Cané, Juan M. Gutiérrez, Juan B. Alberdi, Esteban Echeverría y Gervasio Posadas. Las dos publicaciones aparecieron en Montevideo e incluían una litografía en la última página en todos sus números.

caso pero todos tienden a un mismo efecto: “desnaturalizar la figura de Rosas como gobernante, marcar criterios de oposición entre lo civilizado y lo bárbaro, probar cómo lo privado se infiltra en lo público y genera actos que pueden ser acotados a través de las denuncia de las pasiones y los vicios”.

En mi opinión, existe un factor que caracteriza la construcción de este imaginario, permite su valoración estética más allá del proselitismo político inherente a su concepción y, a su vez, se convierte en la clave para entender la importancia de la novela de Mármol como referente indiscutible dentro de la novelística política hispanoamericana: la firme voluntad del autor para proyectar este imaginario más allá de las circunstancias históricas que las originan, es decir, trascender las barreras del mero presente para alcanzar con su mensaje a las generaciones venideras con una representación de la barbarie que se refleje, de forma invertida, en su representación de la deseable patria futura.

Esta conciencia de elaborar un imaginario que sirviese de advertencia histórica y base de la futura nación está presente de forma constante en los escritos de los autores antirrosistas. Observemos un ejemplo extremadamente significativo de este deseo de trascendencia histórica: en la víspera de la derrota definitiva de Rosas, Mármol escribió un artículo dirigido al propio dictador y titulado “Señor D. Juan Manuel de Rosas” (27 de octubre de 1851); en este texto el autor argentino le recordaba al dictador los diferentes momentos de la historia de su gobierno en los que, aprovechando su inmenso poder, podría haber cambiado el rumbo de su régimen de terror para apoyar y dirigir la formación de una nación fuerte y constitucional. Los reproches de Mármol y su análisis histórico de las causas por las que el mandatario había llegado a su cercana e inevitable derrota se convierten en una significativa reivindicación de la joven generación antirrosista en el exilio y de la labor que realizaron para derrotar al tirano:

¿Pero cómo quedasteis después de vuestros triunfos, general Rosas? Quedasteis sobre un trono de cráneos, con una aureola de espíritus ensangrentados en vuestra frente, expuesto al odio, a la repugnancia de la humanidad entera, dibujándose a vuestros ojos, en el horizonte de los siglos, la reprobación de las generaciones futuras. Quedasteis cubierto de lágrimas y sangre, temblando de la luz, del aire, de vuestra propia sombra, augurando en vuestra misma conciencia la hora de la venganza del pueblo, o la punta de un puñal sobre vuestro pecho. Quedasteis como una boa del Indo, harto con las entrañas que habíais devorado, hidrópico con la sangre de vuestras víctimas, tendido en el fango de vuestros propios delitos. (MÁRMOL, 2011, n.p.).

Démonos cuenta de que todo el abanico de discursos e imágenes que nutren la representación del tirano por parte de la oposición en el exilio está presente en este fragmento: Rosas es una “boa de Indo” (lo animal), sentado en “un trono de cráneos”

(lo maligno y demoniaco), “cubierto de lágrimas y sangre”, “con una aureola de espíritus ensangrentados” en la frente (la sangre), e “hidrópico” con la sangre de sus víctimas (lo vampírico). Lo interesante del texto es cómo Mármol expone explícitamente la finalidad de su carta: mostrar al mundo entero la “deformidad” (podríamos sustituir esta palabra por “monstruosidad”) de Rosas y su gobierno y, aún más importante, asegurar “en el horizonte de los siglos, la reprobación de las generaciones futuras”. Mármol y sus compañeros no pretenden únicamente derrocar a Rosas, su objetivo es mucho más ambicioso: quieren sepultarlo en la ignominia hasta el fin de los tiempos. Gabo Ferro (2008, p. 237-238) ha estudiado la manera en que este proceso se produjo y la excepcional eficacia con la que la creación de este imaginario logró sus objetivos, siendo especialmente evidente en la recurrencia de este discurso entre una gran parte de los historiadores posteriores y, ejemplo este especialmente expresivo, la reproducción en el siglo XX de estas mismas metáforas y símbolos por parte de la oposición al gobierno peronista.

A mi modo de ver, esta eficacia en lo político (su recurrencia histórica como advertencia de la civilización liberal frente a la barbarie) viene acompañada, en el caso de *Amalia*, de incuestionables aciertos en lo literario, ya que ambas conquistas provienen de un mismo impulso: la voluntad de pervivencia del mensaje en la Historia.

## **Conclusiones**

La manera en que Mármol introduce en su novela todo un constructo cultural (híbrido de elementos del romanticismo europeo y las particularidades culturales de un determinado contexto histórico rioplatense) con una intención de validez histórica duradera lo lleva a confeccionar un entramado novelesco que equilibra con solvencia lo histórico y lo transhistórico, el testimonio y la atmósfera de terror propia de cualquier dictadura. Si los personajes heroicos –incluida la protagonista femenina Amalia– carecen de verosimilitud y complejidad imponiendo un sentido ideológico evidente, los antihéroes, por su parte, funden historia y elementos míticos enraizados en lo maléfico y demoniaco, conformando una atmósfera opresiva, asociada al terror gótico, que transmite la esencia más auténtica de toda una época de corrupción y miedo marcada por el poder omnipresente del dictador.

De esta manera, más allá de los condicionamientos que impone una literatura limitada por la consecución de un proyecto político que controla e instrumentaliza la escritura, *Amalia* vislumbra las posibilidades del dictador como personaje novelesco, auténtico antihéroe que absorbe en su figura los aspectos identificadores de la idea de barbarie para así, por un efecto contrastivo, potenciar el andamiaje ideológico sobre el que se sustenta la representación de la civilización y la defensa del héroe-escritor, constructor de un artefacto cultural sobre el que pretende fundar un país que todavía no existe y que, por tanto, se desarrolla en los territorios de la imaginación.

PLAZA, C. F. Gothic Imaginary and Political Intentionality in José Mármol's *Amalia*. *Itinerários*, Araraquara, n. 47, p. 83-99, jul./dez. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The literary works by the Argentinian romantic writers of the so-called "Generation of 37" may be largely explained in terms of the political evolution of the caudillo Juan Manuel de Rosas. José Mármol's Amalia (1855), stands out as one of the most representative texts produced by these authors. The present article aims to analyze the author's use of an aesthetic based on themes, motifs and symbols extracted from the imaginary of nineteenth-century Gothic literature with the political goal of creating a national image built on the rejection of Juan Manuel de Rosas. Therefore, this article will analyze the narrative procedures through which the heroine Amalia and the anti-hero Rosas become catalysts of the dichotomous tension that sustains the novel aesthetically and ideologically: civilization against barbarism.*

■ **KEYWORDS:** *Amalia. Gothic Literature. José Mármol. Juan Manuel de Rosas.*

## REFERENCIAS

ANDERSON, B. **Comunidades imaginarias.** Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo. Trad. Eduardo L. Suarez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BACZCO, B. **Los imaginarios sociales.** Memorias y esperanzas colectivas. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

FERRO, G. **Barbarie y civilización.** Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas. Buenos Aires: Marea Editorial, 2008.

FOSTER, D. W. *Amalia* como novela gótica. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, n. 6, p. 223-228, 1977.

FÜKELMAN, M. C. La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora. Caricatura y sátira en la prensa antirrosista. **Anuario del Instituto de Historia Argentina**, n. 6, p. 97-124, 2006.

JARAK, D. Mitos de creación: los monstruos del rosismo en la prensa de los salvajes unitarios. **Amerika**, n. 11, 2014. Disponible en <http://amerika.revues.org/5584>. Último acceso: 14 setiembre 2017.

LOJO, M. R. *Amalia*: la barbarie como anti-naturaleza. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, n. 20, p. 79-101, 1991.

MÁRMOL, J. **Amalia.** 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2010.

\_\_\_\_\_. Señor D. Juan Manuel de Rosas (27 de octubre de 1851). Editado por Teodosio Fernández Rodríguez. **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes**, 2011. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/senor-d-juan-manuel-de-rosas/>>. Último acceso: 10 oct. 2017

SOMMER, D. **Ficções de fundação**. Os romances nacionais da América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves; Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2004.





# FROM THE DAMSEL IN DISTRESS TO THE FEMALE HERO: THE WANDERINGS OF CHRISTINE DAAÉ IN GASTON LEROUX'S *THE PHANTOM OF THE OPERA* AND ITS LAST FILM ADAPTATION

Caroline Navarrina de MOURA \*

Lis Yana de Lima MARTINEZ \*\*

Lucia Sá REBELLO \*\*\*

■ **ABSTRACT:** The Gothic genre comes to the surface as the rightful source which provided the necessary license to passionately describe the fears, terrors, and horrors that the social revolutions called forth in the name of progress. As an example of this world-wide turmoil, the objective of this article is to analyse the trajectory of the character Christine Daaé in Gaston Leroux's *The phantom of the opera* (1911) and in the homonymous cinematographic adaptation of 2004 in order to investigate how the author and narrator manage to subvert Mademoiselle Daaé's representation by making usage of Gothic elements, such as the frame of a story within a story, the resource of the unspeakable, and the dichotomy of the surface and the profound (SEDGWICK, 1986) along with the symbolism of colour in media transposition. Both the literary piece and the film adaptation illustrate the major turning point in the narrative, regarding Christine Daaé's character due to the fact that Mademoiselle Daaé outbreaks from the character of the damsel in distress to the female hero, since she lies back on the novel structure she is inserted into, controlling the environment around her, and solving the problems and contradictions of the Gothic novel.

■ **KEYWORDS:** Female Hero. Film. Gothic literature. *The phantom of the opera*.

Having been able to drastically change the literary field, the novel, as its own name suggests, brings about new themes to the reading audience of the late seventeenth and eighteenth centuries. As so, this new literary expression has become

---

\* UFRGS Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-graduação em Letras – Porto Alegre – RS – Brasil. 90040-060 – carolinenmoura@yahoo.com.br.

\*\* UFRGS Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Letras – Programa de Pós-graduação em Letras – Porto Alegre – RS – Brasil. 90040-060 – yana.flafy@gmail.com.

\*\*\* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Letras – Programa de Pós-graduação em Letras – Brasil. 90040-060 – lucia.rebello@terra.com.br.

the source with which it was possible for authors to replace the classical heroes from the tragic epic poems that have preceded the genre. Due to three major revolutions in this same period, first and second Industrial Revolutions and the French Revolution, it was no longer interesting for the modern man or woman to come in contact with nor to identify to the shallow characters represented in those poetic narratives, such as Homer's *The odyssey* or the more contemporary John Milton's *Paradise lost*. The Industrial Revolutions have become a highly important point in History since both movements have changed the old aristocratic manufacturing form of production to the new, faster, and more productive industrial form of production of the machinery of the brand new factories in Europe, being its starting point in England. As a consequence, it increased people's income and their living conditions, making it possible for a middle class, a bourgeois class, to emerge along with and despite the efforts of the aristocracy to prevent this social movement of happening. The French Revolution, for that matter, has also contributed to these major changing in this new world order. Even though it was a local manifestation, it was able to reach and to influence the western world entirely due to the fact that, along with the 'Declaration of the Rights of Man', the recently emerged middle class conquered its rights, according to the departments of the law, granting a better quality of life in the new social order of the day. In this sense, we are introduced to literary works, such as Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719) and *Moll Flanders* (1722) that portray the common daily life along sided with their ordinary protagonists, demonstrating that it may not take a classical hero to overcome the contradictions and the obstacles of the path the characters must be confronted with.

However, the novel arises in the literary field in order to fulfil the need for a new type of aesthetical representation, only does its function reach to some extent. According to Dr. Carol Margaret Davison (2009), the eighteenth century represents a moment and a period of trauma to the old English society, meaning, aristocracy, since its events had transformed the logics of every-day life. For instance, it was not necessary anymore to contrive in matrimony only to maintain the blood lineage and the family surname so that the assets and the estates remain in the same circles as if marriage was a contract among families. With better living conditions, the wedding ceremony became an option: people could finally choose to be united by passion. Along with it, the fear of the aristocracy of being surpassed by the new bourgeois class called forth for a stronger and deeper manner to keep on aesthetically representing the modern scenario. In this sense, the novel is the source to accomplish this task, while the emergence of the Gothic genre manages to be the means with which authors may depict the terrors and the horrors of this traumatic period by adding psychological depth to the characters instead of the extremely realistic tone the first novels would present, without hurting and breaking the literary decorum, exalting the sublime.

The Gothic genre, then, emerges in the second half of the eighteenth century in England with the publication of Horace Walpole's *The castle of Otranto* (1764), in which the author adds a subtitle to the literary piece: a gothic story (DAVISON, 2009). This particular work became a major influence to the western world widely due to the fact that it presents an exaggerated number of gothic elements that diverge immensely in the realm of the fantastic: from doors that open and close mysteriously by themselves to giant helmets falling from the sky without any explanation whatsoever. Although the Gothic genre is known to have been born in the British Islands, we may also find it crossing barriers and infiltrating borders, becoming a worldwide phenomenon. Having received the influence of the German *Schauerroman*, the terror-novel, and the French *Kannibalregiment* and cannibalistic *buveurs du sang* terrors and horrors, we may come across with Gothic expressions in both countries. As the focus of this article is the French Gothic, only the latter will be worked with; according to Daniel Hall, fantastic literary manifestations that would later lead to the French Gothic may be encountered in the works of the precursor author Abbé Prévost in which:

Prévost is arguably the one of the first, in France at least, to combine a serious examination of the human condition with adventures designed to move the reader. That he employs the melancholy to demonstrate his views about the human suffering, as well as to add to interest to his works, only serves to strengthen his position as an immediate and available point of reference for the authors who followed him with more, or less, scrupulous intent. Prévost's importance lies in the development of the melancholy hero, of the proto-Sadistic villain, and above all in his position as 'one of the first painters of the lugubrious and melancholic setting'. His combination of natural description with the uncertainty and fear of a *sensible* but thoughtful narrator is rendered all the more powerful because it is not overstated. (2005, p. 82-83).

Differently from the English Gothic, the French torrent does not invest primarily in elements of physical and material terror and horror, such as the presence of ghosts or monsters. French Gothic dedicated its efforts of depiction and fidelity to the psychological depth and the relationships among characters in order to portray the fears and the contradictions of such society. As the genre evolves and develops within time and space, we are led to the unfortunate women of Marquis de Sade up to the turning of the century, when we are presented to Gaston Leroux's *The Phantom of the Opera* (1911), which is the aim of this research. Due to the author's journalistic tone, we are introduced to a story that is the gathering of information of a particular research made by an investigative reporter, who makes use of the legend of the phantom of the Opera House in Paris to picture a narrative of terror and horror, love and obsession. Thus, the objective of this article is to

analyse the character of Christine Daaé, in the original novel and in the theatrical version of 2004, observing her actions throughout the story in order to investigate how the Gothic elements used by the author managed to exalt her character, turning Christine into the truthful male hero of the novel instead of the regular Gothic heroine we are familiar with.

In order to do so, the concept of Gothic genre that this article relies on is the Freudian expression of *Das Unheimlich*: having explored several modern languages, such as English, French, Italian, Portuguese, Spanish, and even the classic ones, Greek, Latin, Hebrew and Sanskrit, only the German language was able to provide the concept which has been translated into English as the ‘uncanny’ that means the particular object of even scenario that may seem familiar and cosy, but also the source of great terror and panic (FREUD, 1925). In addition to it, the concept of Gothic is extended by the notion of Professor Eve Kosofsky Sedgwick (1986), in which the professor states that this uncanny element, in modern novels, no longer lies on material and objective elements, but on the interpersonal relationship among characters. Accordingly, this element may be represented in three different manners throughout the narratives: the structural, which is the way the story is portrayed; the phenomenological, which is the relationship of characters and readers with images of time and space; and the psychological that refers to the construction and the depth of such characters. Along with it, professor Sedgwick’s theory of the veil will be used to illustrate that the elements of the surface, such as the veil, which is used to cover the scenes of high terror and horror, and the colours displayed in the scenes, as the colour red, for instance, which is used to represent the signal of an approaching, imminent danger or the end of the age of innocence, corroborated with the symbology of the colours by professors J. E. Cirlot, Natalie M. Kalmus, and Eugenia C. Delamotte.

## **2 *The Phantom of the Opera* as a Gothic structure**

As demonstrated in the previous topic, the novel introduces a more prosaic, realistic, and pragmatic representation of the common, ordinary life:

The novel has assumed the position of the highest genre in popular and critical esteem. It has taken up the position that the epic once held partly because it does what the epic did – namely, represent the national life and embody the national myths. The novel is more than epic in its moral purpose, however; it must be reforming and critical of manners and social institutions. These criteria for the novel were developed in the eighteenth century, as were the technical devices of the novel: handling of the action, development of characters, presentation of ideas, and focus of narration. (RATHBURN, 1958, p. 22).

By following these criteria, the novel, as the literary source, accomplishes its function of turning the facts as real to the point of the reading audience believe such a tale would be possible to happen outside the paper and ink forms. However, as the Gothic genre slowly approached the field of literature, providing to the extremely rational age of reason, the period and the consequences of Enlightenment, the contrast with the age of passion that had been emerging in the literary environment, it was no longer possible to maintain the hard and flat structure of the realistic novel. In order for the Gothic conventions emerge as a subgenre of the novel, a new manner of structuring the narratives is called forth, which is named by professor Sedgwick as the story within a story within another story.

Since its roots in *The Castle of Otranto*, the Gothic authors have found a way to subvert their literary pieces and extract the worst of terror and horror out of their readers. Walpole's novel presents the surpassing moment when the modern, bourgeois world takes over the old, aristocratic society by illustrating the decay of a traditional, royal, Italian family due to an old prophecy which stated that the true owner of the property of Otranto should come back to take his proper place. Theodore, the young heir, takes over the old Manfred, and the reading audience must face the terrible atrocities this hero-villain is capable of so that the world he is acquainted with may not fall apart. To be able to publish his literary work, Walpole stated in the first edition the introduction, in which affirms to be only the translator of that 500-year-old manuscript. Thus, this Gothic frame remains as a fundamental characteristic of the genre, being highly explored by the following authors in order to involve their readers in the narrative so that, when they reached the core of the plot, meaning, the central problem of the novel, they would be far advanced in their act of reading, and would not have faced the contradictions of the protagonists directly.

Another trait that collaborates with the Gothic structure is the element of the unspeakable (SEDGWICK, 1986). Not naming the horrifying situation or the terrifying Gothic convention make it possible for the author to only illustrate the scenario, for instance, in the case of the precursor novel, we are introduced to scenes of abuse and attempt of incest, but the situation is never named or even mentioned.

In this sense, both characteristics are intrinsic to the Gothic genre, and lead us directly to the novel that is the focus of this article, because Monsieur Gaston Leroux's narrative presents the necessary structure and the quite amount of rumour among characters in order to accomplish the terror and even the horror environment requested by the genre. Published as a serialization between 1909 and 1910, and afterwards as a unique volume in 1910, the author of *The Phantom of the Opera* bases his literary piece on an old mythical legend of the phantom that would reside in the subterranean rooms of the Opera House of Paris. Using the phantasmagorical creature that had already been embedded in the collective unconscious of that particular reading audience, Monsieur Leroux calls forth his journalistic tone to

create a story which was fantastic and yet believable. As Dr. Carol Margaret Davison (2009) states, modern Gothic narratives had conquered a higher degree of realism due to the explanation for the supernatural events, a trace that had been premiered and explored by Mrs. Ann Radcliffe in her novels, however, the inclination of the characters to believing in such facts turns the material and concrete world of realism into a muddy ground.

The novel in question begins with a preface by the narrator who claims to be an investigative reporter and is about to describe the details that involved the story of the phantom, trying to extract the true facts in order to find an ending for the fantastic imagination. Thus, the narrator affirms to have gathered information from all sources as possible, such as letters from the former owners of the theatre, the rumours that went along in the backstage, and the statements of a man who supposedly was a close friend of the phantom's, the Persian.

Throughout the narrative, the narrator remains crediting the facts of the story to the information obtained in the archives of the National Academy of Music in Paris, old notebooks, and even the *Memoirs of a Manager*; that refers to the last statement of the last director of the Opera House, Monsieur Moncharmin. Albeit, Gaston Leroux presents to his public audience the information necessary to not be blamed for the horrors that that tragic novel is about to report. Not only does this preface work as a provider of a safe ground for the author to step on, but it also functions as the first lair of the Gothic frame of a story within a story within another story. Firstly, we are informed that the manuscript in question is the result of a search of the true facts of the existence of the phantasmagorical creature that made the underground of the theatre of Paris his home and territory, however, we end up involved not only in the story of the ghost but also in the terrible tragedy that implicated on the upper classes of French society. Such tragedy, which also involved the deaths of a concierge, who appeared hanged on a rope in the subterranean tunnels of the Parisian theatre, the Count of Chagny, who also appeared dead, laid on an abandoned branch on the backstreet of the same theatre, were all the result of the breaking of the ghosts rules within the administration of the Opera House. Those events also relate to the second lair of the novel that leads to the loving triangle among the main characters, the singing actress, Christine Daaé, the Viscount of Chagny, Raoul, and the phantom, Érik, which was the truthful cause of the terrors and horrors that put our journalist-narrator in the search for the mysterious events in the first place.

The journalistic tone of the narrative collaborates with the distribution of information about the facts regarding the problem in question. The display and the frame of the novel also corroborate for the author to choose which character is going to be spot on. As we have seen before, the protagonists of Monsieur Leroux's narrative is the typical distribution of the Gothic triad: the damsel in distress, the hero who is supposed to save the lady in danger, solve all contradictions, and win

every battle, and the hero-villain who plays the part of the unhonoured character that is capable of the most villainous actions to conquer his objectives. In this sense, we, as the reading audience, expect Christine Daaé, the true protagonist of this article, to play the part of the defenseless female persona in the narrative to suffer all the threats and to be the target of the hero-villain's ambitions. As the reading audience, we also expect Viscount Raoul de Chagny to be the hero of the reported story, and to defeat the terrible counteractions of the hero-villain who is supposedly the cause and the source of all terror and horror on both characters. Lastly, as the reading audience, we also expect Érik to be the horrifying persona of the hero-villain who is so frightening he is believed not even to be a human person, but a ghostly figure so hideous he must wander through the back tunnels and the backstage of the theatre. However, due to the structure of the novel, the distribution of information, and the mobile light spotted on the characters provided by the narrative of the journalistic narrator, we are presented to a twisted Gothic triad in the novel.

Mademoiselle Daaé is not introduced as simply the damsel in distress and in need of rescue. To what Christine is concerned, her character is described as one of the singing actresses of the theatrical company, a profession not desirable for the one who wished to walk among the upper classes of the French society. As an example of such fact, Raoul reminds himself the motives of not engaging a serious commitment to the love of his childhood, because the Viscount of Chagny would not see himself united in matrimony with a singer. Christine is one of the most mobile and dynamic characters in the novel, since she moves from one scenario to the next, for instance, she is constantly walking through the rooms of the Opera House, and is also the one in constant contact with the ghost. Mademoiselle Daaé is the character, whose actions not only solve the problems and contradictions provided by the central piece of the narrative but also is the one to save herself from the tyrannical persecution of the hero-villain. Christine is abducted twice by the phantom: in the first attempt, the phantasmagorical creature reveals himself to be a material character, named Érik, and he is the one who had been teaching her all those years she has been in the company. After two weeks, Érik agrees to Christine's requests to leave on one condition as to wear his ring as though she was her wife for eternity. In the second kidnapping, Érik steals Christine from the stage during a production of *Faust* in order to maintain her forever under his companion. At this moment in the narrative, Raoul and the Persian decide to rescue the leading singer of the theatrical company, but all both characters manage to do is to be locked in Érik's chamber of torture in the secret cellars of the Opera House. Once more, Mademoiselle Daaé is the one to assume the responsibility for the actions of the ghost who threatens their lives and also the lives of the public of the theatre by using explosives. Christine deals with the situation by making an arrangement with Érik: she promises to marry him if he agreed to let her become his living bride and to spare the lives of Raoul and the Persian. Yet, the ghost attempts to

drown both gentlemen, and Christine insists on becoming his bride. Moved by his beloved one's requests, Érik releases Raoul and the Persian, and after kissing each other on the forehead, the ghost allows Christine to part as long as she promised to keep wearing his ring and to return on the day of his death. As we may observe, Mademoiselle Daaé is spotted on by the light of the narrative focus and shows herself to be not the Gothic heroine of the novel, but the female hero.

Raoul, the Viscount of Chagny, on the other hand, is presented to the readers as the perfect character to play the part of the one all expectations should lie on:

On the death of old Count Philibert, he [the Comte de Chagny] became the head of one of the oldest and most distinguished families in France, whose arms dated back to the fourteenth century. The Chagnys owned a great deal of property; and, when the old count, who was a widower, died, it was no easy task for Philippe to accept the management of so large an estate. His two sisters and his brother, Raoul, would not hear of a division and waived their claim to their shares, leaving themselves entirely in Philippe's hands, as though the right of primogeniture had never ceased to exist. (LEROUX, 2013, p. 28-29).

However, as the youngest son of the lineage of the Chagny family, Raoul is the passionate and delicate gentleman who is capable of sacrificing his actions towards the greater good:

The shyness of the sailor-lad--I was almost saying his innocence-- was remarkable. He seemed to have but just left the women's apron-strings. As a matter of fact, petted as he was by his two sisters and his old aunt, he had retained from these purely feminine education manners that were almost candid and stamped with a charm that nothing had yet been able to sully. He was a little over twenty-one years of age and looked eighteen. He had a small, fair moustache, beautiful blue eyes and a complexion like a girl's. Philippe spoiled Raoul. To begin with, he was very proud of him and pleased to foresee a glorious career for his junior in the navy in which one of their ancestors, the famous Chagny de La Roche, had held the rank of admiral. (LEROUX, 2013, p. 29-30).

In this sense, Raoul plays the part of the damsel in distress in the place of Christine, since, along with his more delicate and fine features, all the Viscount of Chagny manages is to be trapped within the tyrannical misleadings of the hero-villain, and to remain catching up to the mysteries of the story as they keep on unravelling as the actions take place.

Finally, the character of the phantom of the opera functions perfectly in the notion of the classical Gothic hero-villain. According to Gilbert and Gubar (2000), this paradoxical character receives both qualities as a hero and a villain due to the

fact that their trajectory heavily resembles the path of the classical hero, in which obstacles towards personal development must be faced and overcome in order for the hero to succeed. Yet, the actions of the character along the trajectory resemble the attitudes of the counterpart, villainous character that is capable of terrible atrocities, such as tortures and persecution directed to their individual desire and interest. Gilbert and Gubar (2000) even classify this figure as the Gothic demon due to its ability to contaminate the environment around him and drag every object and character to ruin along with himself. Thus, Erik is the only character among the protagonist trio to play his role within the narrative, since he is the figure that is capable of causing panic in the artists of the theatrical company and also in the audience which attends the Opera House. As well as the hero-villain, Erik also is capable of applying terrible consequences in the ones who dare to disobey his orders, resulting in the multiple assassinations in the novel, such as the hanging of the concierge and the appearance of the body of the Comte of Chagny in the backstreet of the theatre. Lastly, his actions are based on and directed to his personal desire of turning Mademoiselle Daaé his wife for eternity.

Given the journalistic tone of the narrative, *The Phantom of the Opera* has been adapted into stage and cinema very often, resulting in the cinematographic version of 2004 that is also the aim of this article. The unravelling description of the facts and of the scenes of the novel along with the constant images of the stage of the Opera House, combined with the resource of light in colour have contributed for the protagonism of the character of Christine Daaé. These aspects will be dealt with topics 3 and 4 of this article.

### **3 The horse and the unicorn**

Literature plays an important role in the communication between cultures. It is due to the exchange of information and knowledge in different fields of knowledge, such as political, social and cultural. From its origin, it walks with humanity modifying it and by her being modified.

The approximation between film and literature has been constant. The use of literary texts in the film ends up generating clashes between original authors and filmmakers seeking to make the adjustment. The conflict goes on odd and extremely subjective reasons - as subjective as all media are. In translating from one world to another, certain elements, perhaps fundamental to an author, may be impossible to be adopted into the audiovisual narrative. It is basically the difference that assumes that a cinematographic work is unique and incomparable with the literary original.

The comparison between novel and film fits reflection concerning the two media systems, to demonstrate issues such as the opinion of the writer regarding the film, the difficulties of adaptation of the novel, as well as freedom for the creative director. The differences between the processes of reparation and enjoyment of

literary and cinematographic works reside primarily in the individual work both in the formulation and the enjoyment in the first case and collective work and accessibility in the second. A significant difference is how the results of the adaptation form are received by the public.

One of the major problems that may prevent the clear understanding that film and book are different is perhaps in the direct association between the two worlds, which is detrimental to both. In the process of adaptation, the filmmaker can opt for an adaptation concerning part of the work, for a summary of the works of an author, or by the (almost) faithful translation of a narrative.

However, Ruy Barata Neto believes that the issue of adaptation is embellished, glamorized. He considers that there are good scripts and bad scripts and that would be independent of the fact that the film is or not an adaptation. The relation between literature and cinema, ponders Barata Neto, would be the same as the relation between a horse and a unicorn: both are animals that show some familiarity and, yet, are completely different (BARATA NETO, 2010). There are structural distinctions between the media that eliminate the possibility of a film to be absolutely faithful to a literary narrative.

Whenever there is any intention to consider questions of representation of each medium we must analyse the trajectory of an imaginary. Just as literature is responsible for creating an imaginary medium, cinema is responsible for representing imaginaries. Both media achieve by filling the gaps of reality, therefore, cinema and literature operate in the assimilation of the social. Thus, it can be said that it is proper to the cinema to deal with an “idea”. According to Alain Badiou (1998), to speak axiomatically of a film would be to examine the consequences of the very way an “idea” is thus treated by that film. That is to say, structure, cut-off, plan, movement, colour, bodily action, sound, etc., should only be cited insofar as they contribute to the “style” of the “idea” and to the capture of his innate impurity. While creating a movie, as it is pondered by Badiou (1998), the image is first cut off. In it, the movement is obstructed, suspended, inverted, paralysed. More essential is the presence is the cut, not only by the effect of the assembly but already and immediately by the framing and the dominated debugging of the visible.

Thus, the multiplicity of senses mirrored in each is absorbed totally different in another. In the literature, it is manifested through the poetic use of the word. In the film, the interaction is expressed by the word, the sound, the music and the image with the subsystems that it embraces. Edgar Morin (1970) considers that cinema supplants the personal universe by consigning and reforming reality. This article seeks, in general terms, the perception, given the differences between languages, resources, periods, etc., that the transposition of literary works to other media is a successful undertaking, as well as to point out not only the similarities and differences between literature and cinema.

#### **4 The cloak, the colour, and the light: the surface and the depth in the Gothic novel**

According to Professor Eve K. Sedgwick (1986), in order for the Gothic frame to properly work, the surface of the scenery built in the novel must be taken into consideration due to the fact that is the construction of the image that creates the effect of depth, making it possible for the readers to drown into the mysteries of the narrative, or, as it is the case of the current article, the movie making. In this sense, some descriptions, such as the depiction of the resemblance of one character with the face of the death, as we may observe in the case with the character of the ghost himself, or simply the disposition of colours in the description of a particular white dress, referring to the naïveté and purity of the character of Christine Daaé, and the sudden change of colour to the outraged red cloak possibly relating to the ending of that innocence, are indicators in the surface that some other Gothic convention may lie under the veil of the narrators penholder:

That the Gothic novel – or the Gothic convention – does not value ‘perpetual difference, play, and change’ highly as an antidote to the fixities of repetition is evident, not in the absence of figures of play and change, but in their firm subordination to the figures of fixity. In the Gothic, and specifically in Radcliffe, the best thematic representation of ‘difference, play, and change,’ as opposed to what inheres and endures, occurs in a typically pictorial image: color as opposed to outline. Color is, to begin with, often a lie, a disguise spread over an underlying ‘design’. (SEDGWICK, 1986, p. 161).

Literature has brought many symbolisms through the word. Often one can notice the use of colours and places to signify a character’s moral feelings or configurations.

According to J. E. Cirlot,

Colour symbolism is one of the most universal of all types of symbolism, and has been consciously used in the liturgy, in heraldry, alchemy, art and literature. [...] Colour symbolism usually derives from one of the following sources: (1) the inherent characteristic of each colour, perceived intuitively as objective fact; (2) the relationship between a colour and the planetary symbol traditionally linked with it; or (3) the relationship which elementary, primitive logic perceives. Modern psychology and psychoanalysis seem to place more weight upon the third of these formulas than even upon the first (the second formula acting as a bridge between the other two). (CIROT, 1990, p. 53-54).

Red, for example,

is the color of fire, gold, and roses; it is the color of faces when they show embarrassment, anger, or the flush of health or passion. It is also the color of blood, of course, but less often than one might think, purple being its traditional literary color. In Renaissance poetry red and white are often paired with the colors of beauty or love. Shakespeare's Venus tells Adonis he is 'More white and red than doves or roses are' (10); when Adonis alternately blushes for shame and turns pale with anger, she is pleased with both his red and white (76 -77). Viola says, 'Tis beauty truly blent, whose red and white / Nature's own sweet and cunning hand laid on' (12N 1.5.239 - 40). Red and pale make another contrast frequent in Shakespeare; it means cheerful and sad. 'Looked he red or pale,' asks Adriana, 'or sad or merrily?' (CE 4.2.4); Hamlet asks Horatio the same question about the ghost (1.2.232); Autolycus jokes, 'the red blood reigns in the winter's pale' (WT 4.3.4). In Milton even angels blush red with love, 'Celestial rosy red, love's proper hue' (PL 8.619). Red is sometimes the color of the devil, in a tradition that goes back to Esau, who was 'red, all over like a hairy garment' (Gen. 25.25). Mann invokes this tradition with his eerie red-haired figures in *Death in Venice* and *Doctor Faustus*. (FEBER, 1999, p. 169).

The colours are usually of great importance in Gothic narratives. Each colour is described with the careful pretense of a specific symbolism. In Gothic literature, places, as the Red-room, are used to represent "secret repositories of identity, where the truth about the heroine, her family history, and her rightful place in the social hierarchy is hidden away" (DELAMOTTE, 1990, p. 195). On the red colour, we may remember the Red-room in Charlotte Brontë's narrative:

the Red Room is, in two senses, an external image of Jane's own passionate interior. Imprisoned there alone, she encounters a strange spirit-like creature, 'gazing at me with a white face and arms specking the gloom, and glittering eyes of fear moving where all else was still...' [...] This fearfully alien thing is her own fearful self, a self in great part created by Mrs. Reed's tyranny: 'What a miserable little poltroon had feared, engendered of unjust punishment, made of me in those days!' [...] In fact, this place is an image both of the external world that oppresses Jane with its alien rule (the stately room, the throne) and her most private inner life as that world has colored it. (DELAMOTTE, 1990, p. 195).

In cinema, the advent of colours brought a world of new possible meanings:

We have found that by understanding use of color we can subtly convey dramatic moods and impressions to the audience, making them more receptive to whatever emotional effect the scenes, action, and dialog may convey. Just every scene has some definite dramatic mood – some definite emotional response which it seeks

to arouse within the minds of the audience – so, too, as each scene, each type of action, its definitely indicated color which harmonizes with that emotion. (KALMUS, 1935, p. 26).

Kalumos reports, from the advent of Technicolor, the repercussion of colour on a film. Since then, colour has had the function of being an articulating element in the narrative. Colour can operate differently in the cinema. In a relationship between signs, the colour emphasises the psychological states of the characters. Not always it must be worn by a character to have this effect, it may be on the stage creating a context.

*The Phantom of the Opera* (2004), the film adaptation which we are analysing, is based in Andrew Lloyd Webber's musical that is itself an adaptation Leroux's novel. In the film, the spectator may see the importance given by the director in relation to the symbolism created by colours. In the film, we are introduced to Christine Daaé, a pure and innocent young woman. Orphan, she believes she is protected and guided by an Angel of Music. After the death of her father, she has no life outside the theatre. Her only connection with her father, who was a violinist, is the music. Thus, she loves music above all things and that is what promotes her bond to the Opera House. The Opera functions as her house, her work, and her prison.

She has no story of her own. She learns to sing with Erik, the phantom of the Opera. To him, a voice inside her head, she is extremely obedient. The more she is obedient to him, more she succeeds in her musical talent. Daaé “becomes an objet d'art” withal this success means “the surrender of her self-of her personal comfort, her personal desires, or both-that is the beautiful angel-woman's key act [...]” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 25).

Initially, the white colour is used to emphasize the character. White as a colour could represent innocence and, since medieval Christian art, purity, according to Michael Feber (1999) and J. E. Cirot (1990) respectively. Christine, always dressed in white, emits a light of her own as an angel while singing when she replaces the prima donna at the stage, as illustrated by **image 1**.

**Image 1: illustration of Christine at stage (00:19:04 – 00:19:06)**



Christine's figure of contrasts with the Phantom of the Opera's figure. The more she gets closer to the character that inhabits the shadows more Christine's world gains colour. After her presentation, illustrated by the image shown above, she is taken to the dressing room. It is a red room with shades of pink and adorned with many pink roses left by admirers (**image 2**). Pink represents "the colour of the flesh, sensuality and the emotions" that have been growing into the heroine's mind, but also, as "the colour of flesh-tints", it is the prelude of the Phantom's "resurrection" (CIROT, 1990). In the dressing room, a single red rose is given to her, sent by him. She knows he is getting closer and she desires to see him. Notwithstanding, her Angel of Music only introduces himself due to his jealousy. He shows his figure through a mirror in the dressing room after listening Viscount Raoul, Christine's childhood friend, inviting her for dinner.

**Image 2: illustration of Christine at the dressing room (00:26:47 – 00:26:49)**



In this narrative sequence, Christine Daaé is taken by the Phantom to his rooms in the underground of the Opera House. There, by accident, she ends up seeing his disfigured and scarred face. Knowing that his plan to sequester her for a few days until she fell in love with him would not work, he frees her. Christine, however, would no longer be the same person. Her purity, somehow, had been broken. When she meets Raoul on the roof of the Opera House, she says she could never forget that face. Now, she no longer emits a light and her white dress is covered by a red cloak and holding the red rose in her hands, as illustrated by **image 3**.

**Image 3: illustration of Christine wearing the red cloak (01:07:09 – 01:09:09)**



Comparable to Miss Temple in *Jane Eyre*, the Phantom of the Opera “plays the role of the special mentor who educates the Gothic heroine in a bounded world” (DELAMOTTE, 1990, p. 197-198). However, the heroine receives limited knowledge and throughout the narrative passes realizing that this knowledge is not enough. The limit of this knowledge is demonstrated in the film by the fact that Christine is not completely dressed in red. The suspicious figure of a beloved educator whose system of education is linked to a system of propagation of ignorance is characteristic of Gothic novels whose main characters are women.

Nevertheless, Érik, the Phantom of the Opera, stands apart from Miss Temple in the sense that he comes to take the place of the paternal figure. Before her death, Christine’s father tells her that an Angel of Music would be sent to guide her. Thus, since the girl’s seven years, he exercises the authority of creator over his creature:

From Eve, Minerva, Sophia, and Galatea onward, after all, patriarchal mythology defines women as created by, from, and for men, the children of male brains, ribs, and ingenuity. For Blake, the eternal female was at her best an Emanation of the male creative principle [...] The roots of ‘authority’ tell us, after all, that if a woman is man’s property then he must have authored her, just as surely as they tell us that if he authored her she must be his property. (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 12-13).

The break between the characters sets in when he, enchanted with the woman she has become, decides to exercise his power, no longer as a father or a teacher, but as a lover. When Érik ceases to be for her a protective angel, a voice in her head and becomes a ghost whose presence is physical and seductive, represented by the colour red in the film.

## **5 Final considerations**

Both versions of *The Phantom of the Opera*, the cinematographic one and the original literary piece, present the depiction of the upper class of French society at the ending of the nineteenth century in Paris. Being a novel, the author, providing a journalistic narrator, makes usage of the elements of realism, such as the truthful description of characters, places, and even naming the sources of his research to the proper acquirement of the story of the phantasmagorical creature that resided in the secret cellars of the Opera House of Paris. By questioning the order of the day, and exposing the relationship sustained by the different characters from a different level of society, we, as the reading audience, are introduced to a story that presents an extent more than what meets the eye in the first place.

In addition to it, being a Gothic novel, it is the duty of the readers to unravel the lairs of the story presented by the narrator who was surprised by his own findings,

since the journalist claimed to supposedly have been looking for information regarding the myth of the ghost, and realised that all supernatural and mysterious events that occurred inside and in the surroundings of the theatre were connected somehow. The link that gathers each event together is the story of love and obsession among the triangle formed by the characters of Christine Daaé, Viscount Raoul de Chagny, and Érik. Even though we, as the reading audience, are led to believing that the uncanny element of the Gothic novel presented by Monsieur Leroux is the figure of Érik as the horrifying phantom, when the ending of the narrative is reached, all the Gothic conventions function as a foreshadowing effect that points out to Christine becoming the female hero of the Gothic passages.

Unlike several Gothic heroines, Mademoiselle Daaé does not go through a temporary escape from her prison, the Opera build itself and her subordinate condition to Érik, merely to be brought back to it again. The character changes with the course of the narrative, and the film emphasises her transformation using the red colour. The cinema could expose through images what was meant by Gaston Leroux through the word. From the moment Christine is introduced to this colour – first, to the red dressing room that marks her rise to the place of a prima donna and of success; and, second, to the red rose left by her mysterious teacher – she starts to be shown dressed in red or carrying the red rose. Her purity and submissive spirit were broken to never return.

MOURA, C. N. de; MARTINEZ, L. Y. de L.; REBELLO, L. S. De donzela em perigo a herói feminino: o preâmbulo de Christine Daaé em *O fantasma da Ópera*, de Gaston Leroux, e sua última adaptação cinematográfica. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 101-117, jul./dez. 2018.

■ **RESUMO:** *O gênero gótico vem à tona como a fonte legítima que forneceu a licença necessária para descrever intensamente os medos, os terrores e os horrores que as revoluções sociais provocaram em nome do progresso. Como exemplo deste tumulto mundial, o objetivo deste artigo é analisar a trajetória da personagem Christine Daaé em O fantasma da ópera, de Gaston Leroux (1911), e na adaptação cinematográfica homônima de 2004 para investigar como autor e narrador conseguem subverter a representação de Mademoiselle Daaé, fazendo uso de elementos góticos: como o quadro de uma história dentro de uma história, o recurso do indizível, e a dicotomia da superfície e do profundo (SEDGWICK, 1986), juntamente com o simbolismo da cor na transposição de mídia. Tanto o original quanto a adaptação cinematográfica ilustram o grande ponto de virada na narrativa, em relação à personagem de Daaé, devido ao fato de que ela transiciona de donzela em perigo a herói feminino, uma vez que está inserida na estrutura de um romance, controlando o ambiente ao seu redor e resolvendo os problemas e as contradições do romance gótico.*

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Cinema. Herói feminino. Literatura gótica. O fantasma da ópera.*

## REFERENCES

- BADIOU, A. **Petit manuel d'inesthétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- BARATA NETO, R. Adaptar é recriar. **Revista de cultura**. Núm. 15, out. 2008. Disponível em: <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc15/index2.asp?page=especial>>. Acesso em: 12 out. 2010.
- BRONTË, C. **Jane Eyre**. Ed. Richard Dunn. New York: Norton, 2001.
- DAVISON, C. M. **History of the gothic**: Gothic Literature 1764 – 1824. Valeta: Gutenberg Press, 2009.
- DEFOE, D. **Moll Flanders**. London: HarperCollins, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Robinson Crusoe**. London: Penguin, 2003.
- DELAMOTTE, E. C. **Perils of the night**: a feminist study of nineteenth-century gothic. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- FERBER, M. **A dictionary of literary symbols**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- FREUD, S. The “Uncanny”. In: \_\_\_\_\_. **An infantile neurosis and other works**. London: The Hogarth Press, 1955. p. 217-252.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale Nota Bene, 2000.
- HALL, D. **French and German gothic fiction in the late eighteenth century**. Berna: Peter Lang, 2005.
- KALMUS, N. M. Color consciousness. **Journal of the society of motion picture engineers**, v. 25, n. 2, p. 139-147, 1935.
- LEROUX, G. **The Phantom of the Opera**. Trad. de Mireille Ribiere. London: Penguin Classics, 2013.
- MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1970.
- RATHBURN, R. C. The Makers of the British Novel. In: \_\_\_\_\_. STEINMANN, M. **From Jane Austen to Joseph Conrad**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958. p. 1-23.
- SEDGWICK, E. K. **The coherence of gothic conventions**. New York: Methuen, 1986.
- THE PHANTOM of the Opera**. Director: J. Schumacher. UK-US. 2004. 143 min., son., col.
- WALPOLE, H. **The castle of Otranto**. New York: Dover Thrift, 2004.
- WEBBER, A. L. **The Phantom of the Opera**. Milwaukee: Hal Leonard, 1987.





# O GÊNERO GÓTICO EM *GONE HOME*: UMA ANÁLISE À LUZ DA INTERTEXTUALIDADE

Naiara Sales ARAÚJO\*  
Ludmila Gratz MELO\*\*

- **RESUMO:** *Videogames* oferecem um campo ideal para avanços na maneira como contamos histórias. Um jogo eletrônico, por exemplo, é constituído por elementos visuais, sonoros e interativos, contribuindo para o desenvolvimento de narrativas cada vez mais complexas e imaginativas. Essa estrutura multimídia do meio permite a presença, em um único *game*, de uma gama de textos. Esse é o caso do jogo *Gone home*, desenvolvido pela equipe da *The Fullbright Company* em 2013. Na narrativa do *videogame*, o jogador explora uma casa aparentemente assombrada e cheia de clichês de filmes de terror. A principal inspiração para a história parece ser a estrutura das obras literárias góticas produzidas na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX. O presente artigo tem como objetivo analisar a obra *Gone home* à luz do gênero gótico e dos estudos sobre intertextualidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Gênero Gótico. Gótico Literário. Intertextualidade. *Videogames*.

## Introdução

Os jogos produzidos para consoles e computadores possuem narrativas cada vez mais elaboradas. O avanço tecnológico propiciou capacidades gráficas mais potentes para as máquinas que os executam, o que permite o desenvolvimento de histórias com mais detalhes e possibilidades. Os temas explorados nas narrativas desses jogos são diversos e vão desde as populares histórias de terror até aqueles cujo principal objetivo é conquistar romanticamente um dos personagens da trama.

Apesar de ser um meio novo, os *videogames* reciclam suas tradições de narrativa de meios mais antigos, como aponta a pesquisadora de narrativas digitais Janet H. Murray:

---

\* UFMA – Universidade Federal do Maranhão – Programa de Pós-graduação em Letras – Língua e Literatura Inglesa – São Luis – MA – Brasil. 65080-805 – naiara.sas@gmail.com.

\*\* UFMA – Universidade Federal do Maranhão – Programa de Pós-graduação em Letras – São Luis – MA – Brasil. 65080-805 – ludgratz@gmail.com.

Uma particular tecnologia de comunicação – a imprensa, a câmera de vídeo, o rádio – pode causar-nos espanto quando entra em cena pela primeira vez, mas as tradições da narração de histórias são contínuas e alimentam-se umas nas outras, tanto no conteúdo quanto na forma. (MURRAY, 2003, p. 42).

Pode-se, por exemplo, achar que as narrativas com diversos desfechos presentes nos *videogames* – tais como as de jogos como *Life is strange* (2015) e *Beyond: two souls* (2013) – são novidades, porém, histórias com possibilidades de desfechos alternativos já estavam presentes na literatura de Ítalo Calvino e Jorge Luís Borges.

Murray reforça essa afirmação apontando que o mesmo aconteceu com as convenções da arte cinematográfica:

É possível observar a mesma continuidade na tradição que vai dos romances do século XIX até os filmes contemporâneos. Décadas antes da invenção da câmera cinematográfica, a prosa de ficção do século XIX começou a experimentar as técnicas dos filmes. Podemos vislumbrar o cinema que estava por nascer nos complexos usos de flashback nas obras de Emily Brontë, nos cortes transversais entre as histórias interseccionadas de Dickens e nas cenas panorâmicas dos campos de batalha de Tolstoy, que se dissolvem em vinhetas no close-up de um único soldado. Embora ainda limitadas à página impressa, os contadores de histórias já avançavam em justaposições mais facilmente trabalhadas com imagens do que com palavras (MURRAY, 2003, p. 42).

Essa reciclagem de tradições de narrativa apontada por Murray implica histórias permeadas por outros textos, discursos e ícones. Por ser um meio multimídia digital, um *videogame* pode conter imagens – estáticas ou em movimento –, som e textos escritos, o que alavanca seu potencial para conter e propagar novos textos. Além disso, os jogos dependem da participação do jogador, que muitas vezes precisa explorar espaços para completar a história, podendo, inclusive, ressignificar acontecimentos e experiências e alterar o desfecho da trama em alguns casos.

Um típico jogo eletrônico de exploração de espaços será analisado neste trabalho. No *videogame Gone home*, desenvolvido para PC em 2013 pelos membros da *The Fullbright Company*, exploramos uma mansão cheia de quartos com diversas referências a obras literárias, musicais, televisivas e cinematográficas. A obra, que possui um caráter intertextual, parece conter características de obras do gênero gótico, apresentando referências e alusões a textos pertencentes a este tipo de literatura. Propõe-se, portanto, a análise dos elementos góticos presentes no jogo, apontando para as relações intertextuais que este mantém com outras narrativas do gênero. Perceber as contribuições de outros textos para o desenvolvimento da trama do *videogame* torna-se essencial para a compreensão do processo de

reaproveitamento de formas e conteúdos em narrativas e para compreender as possibilidades oferecidas pelos novos formatos.

Por fim, vale ressaltar também que apontar esse elemento de exterioridade essencial de uma narrativa – a presença dos diversos textos que a constituem – torna-se muito importante, uma vez que são mecanismos cognitivos fundamentais para a nossa compreensão do mundo (MURRAY, 2003). Por meio de narrativas – escritas, orais ou imagéticas –, damos sentidos aos fatos e passamos conhecimentos, propagando os discursos e textos de uma cultura. Deste modo, pode nos ajudar a compreender melhor o mundo em que vivemos.

### **Sobre a intertextualidade**

O termo intertextualidade foi cunhado inicialmente pela crítica literária Julia Kristeva, cujas ideias têm origem nos estudos do formalista russo Mikhail Bakhtin. Segundo ela, todo texto seria construído por um mosaico de citações que absorve e transforma outros textos, a intertextualidade seria então a relação entre o texto e os demais textos com os quais ele dialoga (KRISTEVA, 1974). Há vários tipos de relações que podem ser formadas entre um texto e os textos que o constituem, como aponta a pesquisadora Beth Brait:

Relações com outras partes do mesmo texto; relações manifestas entre textos, como enunciados realizados em distintas ocasiões; relações intertextuais sutis entre textos da mesma espécie, que tenham a mesma temática; relações com diversos textos que se referem ao mesmo tema. (BRAIT, 2001, p. 72).

Em uma obra, portanto, há relações de intertextualidade responsáveis pela coerência interna da trama – alusões e referências que dialogam com outras partes do mesmo texto – e relações com textos externos, que têm origem nos conhecimentos e sistema cultural e de valores do autor. Outro ponto destacado por Brait é o diálogo entre textos da mesma temática, sendo comum, por exemplo, elementos de intertextualidade entre textos do mesmo gênero de entretenimento.

A noção de intertextualidade de Kristeva foi posteriormente revista por autores como o teórico literário Roland Barthes. Entre as contribuições de Barthes para o termo está o reconhecimento do leitor:

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 2004, p. 5).

O leitor, para Barthes, tem um papel mais ativo, sendo a intencionalidade do autor do texto reduzida e o poder de interpretação e ressignificação do leitor aumentado, visto que o texto pode ter várias interpretações possíveis, dependendo dos conhecimentos e experiências do leitor.

Outro elemento importante destacado por Barthes é que o termo intertextualidade não deve ser limitado às noções de fonte e influência, visto que, segundo o autor, todo texto é um intertexto (BARTHES apud PEREIRA, 2009). O autor comenta sobre essa noção da não originalidade do texto em sua obra *A Morte do Autor*:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura. Parecido com Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas. (BARTHES, 2004, p. 4).

Essa noção de Barthes – em que todo texto é intertexto – coloca a análise do (inter)texto final em primeiro plano, sendo possível examinar o único poder que resta ao autor – o de misturar as escritas –, além de pressupor em sua análise a intertextualidade nas obras. Vale ressaltar que “imitar um gesto anterior” pode ser, por vezes, a reconstrução ou reelaboração de uma carga semântica em tempo, veículo ou contextos diferentes, o que colocaria o autor na posição de recriador de seu tempo. Nesta perspectiva, analisaremos, em seguida, a obra *Gone home*, que, apesar de revisitar outros textos, traz em si o caráter de uma narrativa genuína dentro de seu universo estético.

### **O gótico literário em *Gone home***

O gênero gótico manifestou-se em diversos locais e contextos históricos e sociais. Em seu livro *Gothic literature*, o pesquisador Andrew Smith, estudioso do gênero, consegue destacar alguns pontos comuns que caracterizam as obras góticas:

*Despite the national, formal, and generic mutations of the Gothic, it is possible to identify certain persistent features which constitute a distinctive aesthetic. Representations of ruins, castles, monasteries, and forms of monstrosity, and*

*images of insanity, transgression, the supernatural, and excess, all typically characterize the form.* (SMITH, 2007, p. 4).<sup>1</sup>

Os elementos do gótico destacados pelo autor – as formas de monstrosidade, a insanidade e a transgressão – estão presentes em obras de escritores como Edgar Allan Poe, Mary Shelley e Ann Radcliffe. Estes elementos do gênero não eram utilizados apenas para provocar sustos ou por mera estética, mas para simbolizar e metaforizar medos e anseios pessoais destes autores e das sociedades em que estavam inseridos.

Essa característica do gênero é corroborada pela concepção de literatura gótica da pesquisadora Ellen Moers, quando afirma que definir precisamente o gênero gótico não é fácil, mas que algo é certo: tem a ver com o medo (MOERS, 1976). O fato de um sentimento ser algo tão central para o gênero o tornava um rebelde em uma sociedade baseada em valores iluministas, como as dos séculos XVIII e XIX. Isso conferia ao gótico um caráter anti-iluminista, corroborado por autores românticos que usavam elementos do gênero em suas obras – tais como Byron e Shelley –, que argumentavam que o culto exacerbado à razão do discurso iluminista não era capaz de explicar a complexidade da experiência humana (SMITH, 2007). Essa característica – de valorização das emoções e do irracional – ainda permanece no discurso gótico inserido em *Gone home*.

No jogo, assumimos o papel da protagonista Kaitlin Greenbriar, que volta à mansão de sua família após uma viagem para a Europa e encontra o local deserto. Para descobrir o que aconteceu com a família de Kaitlin, precisamos explorar a mansão, que parece abrigar todos os clichês de casas assombradas de histórias de terror, com portas rangendo, passagens secretas e uma aparência lúgubre.

Por meio das convenções típicas de jogos de terror – muito populares na indústria –, o jogo nos induz a pensar que encontraríamos monstros, fantasmas ou provas de um crime macabro no próximo aposento ou corredor escuro. Porém tudo que encontramos são os segredos obscuros da família de Kaitlin: entre eles estão os problemas conjugais de seus pais, um possível abuso sexual sofrido por seu pai na infância e a fuga de sua irmã Samantha, motivada pela rejeição dos pais, após descobrirem o relacionamento da filha com outra garota.

Neste ponto, outros elementos presentes nas obras de gênero gótico, apontados pelo pesquisador Allan Loyd-Smith, também se manifestam: representações do reprimido, o que a cultura não quer saber ou admitir (LLOYD-SMITH, 2004). O fracasso de um casamento, um possível trauma sexual e uma identidade sexual

---

<sup>1</sup> “Apesar das mutações nacionais, formais e genéricas do Gótico, é possível identificar certas características persistentes que constituem uma estética distintiva. Representação de ruínas, castelos, monastérios, formas de monstrosidade, imagens de insanidade, transgressão, o sobrenatural e a demasia caracterizam tipicamente a forma.” (SMITH, 2007, p. 4, tradução nossa).

ainda estigmatizada são apresentados na trama por meio das convenções do gênero gótico

Embora não apontado por Moers e Smith, a descoberta de mistérios nas obras do gótico literário – um elemento principal de *Gone home*, que desenvolve a sua narrativa a partir da busca pela resolução de um mistério – é destacada pela pesquisadora Claire Kahane como ponto comum entre diversas obras: “*Within an imprisoning structure, a protagonist, typically a young woman whose mother had died, is compelled to seek out the center of a mystery*” (KAHANE, 1980, p. 45)<sup>2</sup>. Além disso, nos segredos desvendados, também observamos um dos traços do gótico destacados por Smith: a transgressão de normas sociais e valores.

Porém uma observação sobre as revelações do jogo se faz necessária: os problemas conjugais dos pais de Samantha e Kaitlin e o possível abuso sexual sofrido por seu pai são descobertas secundárias no jogo, que oferece destaque para a revelação sobre a fuga de Samantha. O destaque é dado pela narração sonora que acompanha cada descoberta importante sobre o paradeiro da menina. Ao encontrarmos um objeto, tal como um cartão-postal enviado por Kaitlin (Figura 01), por exemplo, uma narração sonora é ativada e Samantha fala um pouco sobre sua vida durante ausência da irmã.

**Figura 1** – Cartão-Postal encontrado no jogo



Vários objetos pessoais de Samantha ativam as narrações sonoras. A decisão de dar destaque para a narrativa da menina pode ter explicação em uma possível tentativa dos autores de inserir o jogo dentro dos padrões de produção de obras caracterizadas por Moers como pertencentes a um tipo específico de literatura

<sup>2</sup> “Dentro de uma estrutura de aprisionamento, a protagonista, geralmente uma mulher jovem cuja mãe morreu, é compelida a buscar o centro de um mistério.” (KAHANE, 1980, p.45, tradução nossa).

gótica: o gótico produzido por mulheres. De acordo com a autora, as autoras usavam as convenções do gênero para representar seus medos de aprisionamento, seus desejos de transgressão e suas ansiedades relacionadas ao parto (MOERS, 1976). O gênero gótico tornou-se, para essas mulheres, um campo de expressão em sociedades baseadas em valores patriarcais.

Além disso, apesar de não haver monstros carnais no jogo, as descobertas sobre Samantha podem ser interpretadas como monstros metafóricos, pelo menos no contexto em que eram usados no gótico produzido por mulheres. A pesquisadora Karen F. Stein faz as seguintes observações sobre o uso de monstros na literatura gótica:

*Monsters are particularly prominent in the work of women writers, because for women the roles of rebel, outcast, seeker of truth, are monstrous in themselves. For a man to rebel, to leave a comfortable home and to search for truth are noble acts. Thus, this pattern of behavior is expressed in the heroic epic. For women, however, such assertions of questing self-hood have been deemed bizarre and crazy; consequently, the Gothic mode -- and in particular the concept of self as monster -- is associated with narratives of female experience. (STEIN, 1983, p. 123).<sup>3</sup>*

A transgressão de Samantha – sua homossexualidade – e as transgressões femininas em geral são muitas vezes interpretadas como monstruosas na sociedade em que vivemos, por isso o monstro era uma alegoria frequentemente utilizada pelas autoras do gótico literário para representar as atitudes transgressoras.

Entretanto, apesar de usar o medo de encontrar monstros como isca para revelar os segredos da narrativa, Samantha, ao contrário das heroínas góticas do passado, não é descrita como monstruosa ou se encara como tal. A explicação está no período de mais de um século que separa *Gone home* das narrativas góticas produzidas nos séculos XVIII e XIX. Neste período, diversas conquistas femininas foram alcançadas na política e nos espaços sociais, implicando mudanças nas narrativas góticas mais modernas, como *Gone home*. Stein também ressalta essas mudanças:

---

<sup>3</sup> “Monstros são particularmente proeminentes no trabalho de autoras, porque para as mulheres os papéis de rebelde, de marginal e de buscadoras da verdade são monstruosos em si próprios. Para um homem, rebelar-se, deixar um lar confortável e procurar pela verdade são atos nobres. Desta forma, esse padrão de comportamento é expresso na épica heroica. Para as mulheres, entretanto, tais afirmativas de questionamento de identidade já foram consideradas bizarras e absurdas; conseqüentemente, o estilo gótico – e em particular o conceito do eu como um monstro – é associado a narrativas de experiência feminina.” (STEIN, 1983, p. 123, tradução nossa).

*Similarly, these new writers are changing the Female Gothic symbols of victimhood and persecution into new sources of strength. Undergoing journeys that lead to personal integration, the heroines rejoice in the exploration of their full human potential, and transform social stigma into personal power.* (STEIN, 1983, p. 137).<sup>4</sup>

Narrativas góticas mais modernas estão usando os símbolos de perseguição e transgressão do passado e os ressignificando, oferecendo finais felizes para práticas anteriormente estigmatizadas. Apesar de precisar fugir de casa, a história de Samantha possui um desfecho relativamente feliz, visto que ela aparenta ser bem resolvida com sua sexualidade e termina a história viva, final não muito frequente em narrativas com temas LGBT. A morte de personagens não heterossexuais é tão comum que já se tornou uma *trope* – um clichê de narrativa – nomeada de *Bury your Gays* (Enterre os seus gays)<sup>5</sup>.

As obras de literatura gótica frequentemente representam a alteridade (WILLIAMS, 1995). Muitas das obras do gênero são usadas para revelar os anseios, angústias e medos dos considerados como outros pela sociedade – os estranhos que não se encaixam nos padrões. Isso inclui, claro, minorias sexuais, étnicas e de gênero, que eram representados pelas convenções do gênero – monstros, loucos ou o sobrenatural eram usados como metáforas para a condição de outro – ou encontravam um meio de expressão.

Por ter se manifestado em diversos contextos sociais e políticos, os elementos de alteridade explorados no gótico eram aplicados a diversas minorias. No gótico produzido nos Estados Unidos, por exemplo, devido aos conflitos provocados pela escravidão, o outro representado nas obras era predominantemente o negro escravizado (SMITH, 2007). No gótico inglês, como já apontado, o outro representava as mulheres, seus anseios e desejos de transgressão das normas vigentes – as metáforas usadas eram principalmente as mulheres insanas e os monstros. Sobre isso a pesquisadora Sarolta Marinovich comenta:

*They [women] used the Gothic mode to reveal the terror, the isolation and the oppression of their lives. The Gothic became “the discourse of the Other”, not merely, as in Mary Jacobus’ definition, of the unconscious, the secret and invisible in general, but quite specifically, the Other of de Beauvoir: it was the*

---

<sup>4</sup> “Similarmente, essas novas autoras estão transformando os símbolos de vitimização e perseguição do Gótico Feminino em novas fontes de resistência. Passando por jornadas que levam à integração pessoal, as heroínas regozijam-se na exploração de seu pleno potencial humano e transformam estigmas sociais em poder pessoal.” (STEIN, 1983, p. 137, tradução nossa).

<sup>5</sup> Página com informações sobre a *trope*: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays>.

*oppression of women, hitherto secret and invisible, which wrote itself into the Gothic texts.* (MARINOVICH, 1994, p. 194).<sup>6</sup>

Por meio desse “discurso do outro” que persiste nas obras do gênero, o gótico transforma-se em uma espécie de contradiscurso dos discursos hegemônicos, oferecendo um campo de livre expressão para os oprimidos.

Em *Gone home*, uma narrativa gótica, não apenas as possibilidades que a estética do gótico oferece foram utilizadas, mas também foram feitas referências e alusões a textos populares da literatura gótica. Alguns elementos intertextuais foram ressignificados e adaptados para a realidade da trama, que acontece em 1996, mas as referências conectam o jogo a romances dos séculos XVIII e XIX.

No jogo, um traço da narrativa chama a atenção. Ao explorar a casa dos Greenbriar, coletamos pistas que nos ajudam a descobrir e destrancar cômodos na casa, isso tudo culmina na última cena, que ocorre no sótão da mansão. Ao entrar no cômodo, nos deparamos com uma mesa na qual consta uma carta de Samantha, explicando seus motivos para fugir de casa. O fato de os criadores do jogo terem escolhido esse ambiente como o último do jogo, no qual alcançamos sua resolução, pode ter origem no seu uso em uma obra clássica da literatura gótica.

A obra em questão foi escrita em 1847 pela escritora britânica Charlotte Brontë. Em *Jane Eyre* é narrada a história de sua protagonista homônima desde a infância até a vida adulta. A heroína órfã de pai e mãe possui uma personalidade rebelde não compatível com o comportamento esperado para uma mulher de seu período e de sua condição financeira. Jane vive com uma tia repressora que castiga a sobrinha constantemente para tentar conter a insubordinação da menina. Um dos castigos incluía trancar a menina em um quarto com paredes vermelhas que pertencia ao seu falecido tio, o qual diziam assombrar o local. Até ser transferida para um internato mais tarde na vida, a moça viveu momentos tristes na casa da família.

No internato, Jane estuda e posteriormente trabalha no local. Há alguns momentos de alegria para a protagonista, até que ela é contratada para ser professora da filha de Edward Rochester, proprietário de *Thornfield Hall*. Contrariando as expectativas da época para uma moça de sua condição social, Jane e seu patrão se apaixonam e decidem se casar. Porém, nas vésperas do casamento, a moça descobre um segredo terrível sobre o seu futuro marido: ele não era apenas casado, como também trancafiou a primeira esposa – uma mulher jamaicana – no sótão da casa, após ela perder a sanidade. Chocada, Jane foge de *Thornfield Hall*.

---

<sup>6</sup> “Elas [as mulheres] usavam a forma gótica para revelar o terror, o isolamento e a opressão de suas vidas. O gótico se tornou “o discurso do outro”, não meramente, como na definição de Mary Jacobus, do inconsciente, do secreto e invisível em geral, mas, muito especificamente, o Outro de Beauvoir: era a opressão de mulheres, até agora secreta e invisível, que se infiltrou nos textos Góticos.” (MARINOVICH, 1994, p. 194, tradução nossa).

O fato dos criadores de *Gone home* terem escolhido um sótão para a revelação final do jogo não parece ser uma coincidência. O local pode ser facilmente usado como uma alegoria para um local simbólico onde guardamos e escondemos segredos e, além disso, faz parte do repertório de artifícios do gótico que foram usados como inspiração pela equipe que desenvolveu o jogo. Em *Jane Eyre* e em *Gone home*, os sótãos guardam segredos dos personagens e, nos dois casos, são revelações conflitantes com os valores das sociedades em que as obras são situadas.

Bertha, a primeira esposa de Rochester, é descrita como demoníaca e vampiresca. Como já apontado anteriormente sobre monstros na literatura gótica, estes eram usados – principalmente por autoras – como alegorias de transgressão das normas vigentes. Além disso, Bertha parece concentrar vários elementos de alteridade, transformando-a no principal elemento gótico da obra, como aponta Smith: “*Bertha functions as the Gothic element within the narrative to the degree that she is associated with racial otherness, insanity, and sexual promiscuity.*” (SMITH, 2007, p.04)<sup>7</sup>. Todas essas características de Bertha são simbolizadas por sua forma monstruosa, revelando que mulheres como ela eram vistas dessa maneira pela sociedade do período.

Apesar de *Gone home* não revelar em sua narrativa nenhum monstro real, há um suspense crescente e o uso de artifícios para causar medo antes de qualquer revelação grande ou pequena. No jogo, os próprios segredos da família Greenbriar são os elementos de transgressão, não há o monstro simbólico e mediador. Além disso, a obra carrega elementos de narrativas góticas mais modernas, com um final relativamente feliz para os problemas de Samantha.

Vale ressaltar que nem todos os elementos de transgressão de *Jane Eyre* são representados de maneira monstruosa. Um dos maiores trunfos do livro é o paralelismo entre Bertha e Jane. Sobre isso, Smith comenta:

*The parallels between Jane and Bertha have received considerable critical attention. Bertha appears to represent a world of rebellion and sexual freedom which has been circumscribed by her incarceration within Rochester’s house. This theme of incarceration therefore refers back to Jane’s incarceration in the red-room. Also, Bertha is described as racially ‘other’ and this notion of otherness is linked to Jane’s “otherness”.* (SMITH, 2007, p. 4).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Bertha funciona como o elemento gótico dentro da narrativa ao ponto em que ela é associada com alteridade racial, insanidade e promiscuidade sexual. (SMITH, 2007, p. 4, tradução nossa).

<sup>8</sup> “Os paralelos entre Jane e Bertha têm recebido atenção considerável da crítica. Bertha aparenta representar um mundo de rebeldia e liberdade sexual que foi reprimido por seu encarceramento na casa de Rochester. Esse tema, de encarceramento, remete ao encarceramento de Jane no quarto vermelho. Além disso, Bertha é descrita como racialmente ‘diferente’ e essa noção de alteridade é ligada à alteridade de Jane.” (SMITH, 2007, p. 4, tradução nossa).

Mesmo que de maneiras diferentes, ambas – Bertha e Jane – eram consideradas como estranhas e deslocadas na sociedade em que viviam. Além disso, passagens do livro – como os sonhos de Jane com Bertha antes de se encontrarem – sugerem que Jane via a situação de Bertha como uma ameaça do que poderia acontecer com ela se não se adequasse (SMITH, 2007). Bertha era a ameaça constante de um possível destino.

É importante destacar a não monstrosidade aparente de Jane para destacar o mesmo sobre Samantha. Não há a necessidade da aparência horrenda ou da insanidade para a demonização das personagens. Nas duas obras, o simples fato de as protagonistas serem mulheres com vontades e desejos já as torna vulneráveis ao isolamento social.

*Jane Eyre* aparenta ser a obra mais claramente referenciada no jogo. No entanto, *Gone home* carrega elementos de intertextualidade menores, tais como o fato da trama ser desenvolvida a partir da exploração de uma mansão. A exploração de espaços chama atenção na literatura da escritora britânica Ann Radcliffe, uma das principais autoras do gótico literário. As heroínas da autora constantemente se perdiam em castelos e labirintos. Esse traço das obras de Radcliffe é observado e comentado pela pesquisadora Paulina Palmer:

*The labyrinthine passages and castle vaults in which Radcliffe portrays her heroines losing their way have been interpreted by critics as symbolically representing, in an age when upper-class girls were often kept ignorant of sex, female sexuality and the body.* (PALMER, 2010, p. 2).<sup>9</sup>

A exploração de espaços e a descoberta de um segredo relacionado à sexualidade feminina são elementos centrais em *Gone home*. Portanto, o uso de elementos como os usados nos livros de Radcliffe pode ter inspirado os criadores do jogo.

Por último, um elemento que merece destaque no jogo é a cena em que o relacionamento de Samantha com sua namorada – Lonny – se torna evidente. Ela acontece no banheiro da menina e, como em todos os outros momentos, o jogo busca provocar medo. Ao entrar no aposento, nos deparamos com uma banheira manchada com um líquido vermelho. O que aparenta ser sangue acaba sendo a tinta de cabelo que Lonny usou para tingir o cabelo de Samantha. A filha mais nova dos Greenbriar considera o momento uma boa recordação.

---

<sup>9</sup> “As passagens labirínticas e os cofres de castelo nos quais Radcliffe retrata suas heroínas perdendo-se em seus caminhos têm sido interpretados por críticos como representações simbólicas, em uma época em que meninas de classes sociais altas eram frequentemente mantidas na ignorância em relação ao ato sexual, da sexualidade e do corpo feminino.” (PALMER, 2010, p. 2, tradução nossa).

O uso de “sangue” para causar medo nessa cena pode ter sido usado para estabelecer relação com uma das primeiras obras a contar com uma vampira feminina e marco da literatura gótica, *Carmilla*. Escrito em 1872 por Sheridan Le Fanu, o conto narra a história de Laura, que ao longo de sua vida é acompanhada pela vampira *Carmilla*, por quem nutre uma paixão que é recíproca. Situações em que há claramente a exploração de elementos sexuais na narrativa são mais raras na literatura gótica do século XIX, mas acontecem, como é evidenciado pelo conto.

## Considerações Finais

A presença de *videogames* na vida cotidiana é cada vez maior. Como qualquer tipo de artefato cultural, eles refletem e mimetizam elementos da nossa sociedade, incluindo discursos, textos e ícones. Observações como as feitas nesse trabalho, de apontar elementos de textos predominantes em uma obra do meio, são importantes para aproximar os conhecimentos acadêmicos de um produto geralmente desconsiderado como cultura de massa.

Outro ponto importante a ser destacado é o fato de o jogo e os romances aqui apontados serem protagonizados por mulheres. A escolha de fazer um jogo tão centrado na figura feminina usando o gênero gótico não parece ter sido acidental. Como destaca a pesquisadora Susanne Becker em seu livro sobre formas góticas de ficção feminina, o gênero foi inicialmente visto como um “gênero de mulheres” e como parte da cultura feminina, sendo bastante popular entre leitoras e escritoras (BECKER, 1999, p. 2).

O fato de o gênero ter iniciado como um meio de expressão feminina torna ainda mais relevante sua escolha para inspirar um jogo protagonizado por duas mulheres como *Gone home*. A análise dos elementos de intertextualidade na obra e as suas relações com obras mais antigas torna-se relevante, uma vez que ajuda a compreender as atuais relações entre gênero e narrativas, ao mesmo tempo em que possibilita uma retomada de conceitos a partir de representações artísticas ainda pouco exploradas.

À guisa de conclusão, analisar *Gone home* à luz dos estudos de intertextualidade possibilita uma reflexão sobre as interfaces existentes entre as mais diversas formas de representação artística nos tempos pós-modernos. A partir do diálogo entre literatura e *videogame*, ora apresentado, pode-se perceber a ampla dimensão e as variadas possibilidades de releitura e recriação dentro do universo linguístico-literário.

SANTOS, N. S. A.; MELO, L. G. The Gothic Genre in *Gone home*: an analysis in the light of intertextuality. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 119-132, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *Videogames offer an ideal field for advancements in the way we tell stories. An electronic game, for example, consists of visual, sound and interactive elements, contributing to the development of increasingly complex and imaginative narratives. This multimedia structure of the medium allows the presence, in a single game, of a range of texts. This is the case of the game Gone home, developed by The Fullbright Company in 2013. In the game's narrative, the player explores a seemingly haunted house full of horror movie clichés. The main inspiration for the story seems to be the structure of the literary works of the gothic genre produced in England in the 18th and 19th centuries. This article aims to analyze the game Gone home in the light of the gothic genre and the studies about intertextuality.*
- **KEYWORDS:** *Gothic Genre. Intertextuality. Literary Gothic. Videogames.*

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. A Morte do Autor. In: BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 66-70.
- BECKER, S. **Gothic Forms of Feminine Fictions**. Nova York: Manchester University Press, 1999. 335 p.
- BRAIT, B. **Bakhtin**: dialogismo e construção do sentido. Campinas: UNICAMP, 2001.
- GONE HOME. Portland: Fullbright, 2013. Mídia virtual, son., color. Microsoft Windows
- KAHANE, C. Gothic Mirrors and Feminine Identity. **The Centennial Review**, East Lansing, v. 24, n. 1, p. 43-64, 1980.
- KRISTEVA, J. **História da Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1974.
- LLOYD-SMITH, A. **American Gothic Fiction**: An Introduction. Nova York; Londres: Continuum, 2004.
- MARINOVICH, S. The Discourse of the Other: Female Gothic in Contemporary Women's Writing. **Neohelicon**, East Lansing, v. 21, n. 1, p. 189-205, 1994.
- MOERS, E. **Literary Women**: The Great Writers. Nova York: Doubleday, 1976.
- MURRAY, J. **Hamlet no Holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural/Unesp, 2003.
- PALMER, P. Lesbian Gothic: Transgressive Fictions. In: FAZENDO GÊNERO 9: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. p. 1-5.

PEREIRA, O. A. A Intertextualidade e o dialogismo: encontros comunicacionais. **Revista de Educação**, São Paulo, v. 12, n. 13, p. 7-22, 2009.

SMITH, A. **Gothic Literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

STEIN, K. F. Monsters and Madwomen: Changing Female Gothic. In: FLEENOR, J. E. (Ed.). **The Female Gothic**, Montreal: Eden, 1983. p. 123-137.

WILLIAMS, A. **Art of Darkness: A Poetics of Gothic**. Chicago: U. of Chicago P., 1995.



# RAINHAS DA NOITE: “O BELO HORRÍVEL ROMÂNTICO” E A IMAGEM DA MONSTRUOSIDADE FEMININA EM EMILY DE *A NOIVA CADÁVER*

Adriana Carvalho CONDE\*

■ **RESUMO:** Consideramos a imagem de Emily, personagem do filme de animação *A Noiva Cadáver*, de Tim Burton, a partir do motivo da *Lady of Darkness*, personagem musa, “amada morta”, que se manifesta no amalgama entre o grotesco e o sensível, conectada às figuras da obra ficcional de Edgar Allan Poe e o modelo de personagem feminina mórbida de seus contos *unheimlich*, dentro da perspectiva dos estudos de gênero sobrepostos ao gótico. As personagens se aproximam entre si, cujas imagens são arquetípicas e reverberam um imaginário que ultrapassa os limites do tempo e do espaço. A discussão propicia a compreensão da composição imagética da personagem feminina gótica, por meio de Emily, cuja perspectiva encontra raízes em uma tradicional maneira de representação do feminino. Este modelo de representação fornece a chave interpretativa, beneficiando a discussão sobre os modos de projeção da imagem da mulher inanimada, em sua representação verbal e visual.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Feminino. Gótico. Literatura.

Influenciado pela estética gótica, Tim Burton resgata, com a personagem Emily, em *A Noiva Cadáver* (Mike Johnson e Tim Burton, Laika/Warner, EUA./GB, 2005), a ideia propagada por Poe ao declarar, em “The Philosophy of Composition”, que “*The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world*” / a morte, pois, de uma bela mulher é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo” (POE, 1846 apud DRABBLE, 2000, p. 800). Esta declaração passou a ser a chave interpretativa, que instrumentaliza esta investigação, a qual propõe descrever as nuances do arquétipo feminino da Rainha da Noite, a *Lady of Darkness*, na figura de Emily, uma noiva cadáver.

A fim de comparar e refletir sobre o tema da *Lady of Darkness*, destacamos a personagem Emily inter-relacionada a outras personagens burtonianas como Victoria Winter (Josette Dupret) de *Sombras da Noite* (2012), em um claro diálogo

---

\* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria – Centro de Artes e Letras – Departamento de Pós-Graduação – Santa Maria – RS – Brasil. 97105-900 – conde\_adriana@hotmail.com.

com as personagens mórbidas, Berenice, Ligeia e Morella, entre outras personagens dos contos de horror de Edgar Allan Poe e da literatura em geral, pois, assim como as personagens de Burton, elas também se tornaram fantasmas persecutórios na vida de seus pares ficcionais.

Definir o aparecimento da *Lady of Darkness* nos filmes de Tim Burton, em interface às personagens de Poe, possibilita relacioná-lo à maneira tradicional de representar a mulher e o feminino na literatura e no cinema, demonstrando que o cineasta segue as convenções propostas pelo movimento estadunidense conhecido como *American Gothic*, ou seja, a Ficção Gótica Americana.

Em *The Romantic Agony* (1960), Mario Praz descreve o Romantismo como um movimento estético que teve início na Inglaterra do século XVIII, com a publicação de obras como as de Byron, Shelley, Tennyson, Keats, Bram Stoker e epitomiza o que propõe sobre o movimento romântico, tendo a Medusa como chave iconográfica para a interpretação do Romantismo.

Como forma de ilustrar o tema da Medusa, Praz utiliza passagens de Goethe e Shelley e se posiciona, afirmando que o Romantismo é o período em que desponta a fascinação pelo que é abominável, assim como é fascinante aos românticos góticos a cabeça monstruosa da Medusa: “Esta cabeça de mulher cortada com olhos vidrados, esta horrível e fascinante Medusa, seria o objeto de desejo “dark” dos Românticos e dos Decadentistas através de todo o século” (PRAZ, 1960, p. 26).

Do mesmo modo, Praz enfatiza o destaque dado pelas obras românticas à melancolia, por meio da utilização de cenários oníricos, apocalípticos, além de míticos, evidenciando um retorno ao passado medieval europeu, no qual apoiavam sua subjetividade e em temas que são largamente explorados por Coleridge, Byron e Shelley na literatura inglesa e por Poe na literatura norte-americana. Ele esclarece a relação do Romantismo norte-americano com os escritores Wordsworth e Coleridge, porém o Romantismo norte-americano é contornado pelas ideias nacionalistas, uma vez que o surgimento da estética romântica e o despertar da consciência nacional americana coincidem (PRAZ, 1960, p. 28).

Allan Poe e Tim Burton exploram os mesmos tópicos e convenções da estética Gótica num claro diálogo e intertextualidade, demonstrando que o diretor estava em contato com a tradição da literatura de horror inglesa e norte-americana e não retoma o tema da *Lady of Darkness* de forma gratuita em sua filmografia.

Em um breve panorama referente à representação da mulher na literatura e na arte, no século XIX, nota-se a incidência da reprodução da imagem da mulher, em estado degenerativo, doente ou morta, vindo a tornar-se um ícone da mulher virtuosa neste período. Do mesmo modo, é válido pensar que as convenções Góticas mantiveram a estratégia de representação de um feminino decadente, que é idealizado por personagens masculinos excêntricos, isolados em um mundo interior, caracterizado por devaneios e perturbações. São personagens que possuem a clara sensação de desajuste e de não pertencimento ao mundo no qual vivem.

Geralmente, nas histórias, os personagens masculinos apresentam-se com um gosto voltado para a prática da necrofilia, cuja figura feminina torna-se uma espécie de fantasma ou sombra perturbadora.

Demonstra-se, nas obras assinaladas pela estética Gótica, o fascínio suscitado pela conexão entre a beleza e a morte na figura da mulher, musa romântica em decomposição, rainhas da noite e da escuridão. Embora haja muitos autores românticos que exploram o tema da *Lady of Darkness*, Allan Poe é, reconhecidamente, o autor que mais o explorou, sendo considerado pela crítica como o escritor romântico que mais representou a mulher morta em sua obra ficcional.

Poe apresenta sua musa morta por meio da imagem da personagem Morella, no conto de 1835. Somos levados pela trama melancólica da história, cujo tema aborda os mistérios da morte e da ressurreição.

Morella é uma personagem intrigante, cuja inteligência e erudição aterrorizam o narrador-personagem do conto homônimo, a ponto de ele desejar que ela morresse. Dotada de uma erudição invejável, estudiosa do ocultismo e dos fenômenos paranormais, Morella provoca em seu esposo-narrador o temor dos homens: a perda de controle sobre o comportamento das mulheres. Morella passa a causar repulsa em seu marido após um breve contato físico. Desde então, o esposo começa a desejar-lhe a morte. Assim, o narrador-personagem expõe seu desejo:

Poderei dizer então que ansiava, com desejo intenso e devorador pelo momento da morte de Morella? Ansei; mas o frágil espírito agarrou-se à sua mansão de argila por muitos dias, por muitas semanas, por meses penosos, até que meus nervos torturados obtiveram domínio sobre meu cérebro e me tornei furioso com a com demora e com o coração de um inimigo, amaldiçoei os dias, as horas e os amargos momentos que pareciam ampliar-se cada vez mais, à medida que sua delicada vida declinava como as sombras ao do morrer do dia. (POE, 2017, n.p.).

Antes de morrer, Morella tem uma filha que deixa aos cuidados do marido. Ele desenvolve uma obsessão pela própria filha, a quem tinha como a reencarnação de Morella, sua esposa. Anos depois, convicto da semelhança entre a mãe e filha, o pai resolve batizar a menina com o mesmo nome da esposa falecida, porém a menina morre durante o batizado. O pai, então, leva-a para a mesma tumba onde estava enterrada a primeira Morella, porém o túmulo estava vazio, o que perturba demais o pai.

No entanto, no conto “Ligeia”, publicado em 1838, a personagem feminina repete os padrões góticos, na caracterização da *Lady of Darkness*, que, segundo Catherine Carter (2003), no artigo “*Not a Woman’: The Murdered Muse in Ligeia*”, percebe-se a incidência de características similares, as quais marcam a personificação das personagens femininas de Poe. Ela afirma que: “Todas as mulheres possuem

cabelos pretos da cor de corvos, embora os únicos fios de cabelos de Berenice tornaram-se amarelo vívido quando ela estava em declínio” (CARTER, 2003, p. 9).

A personagem Ligeia/Rowena intriga por ser uma combinação entre espírito e corpo, acentuando o platonismo do personagem-narrador que idealiza o espírito e corrompe o corpo.

A morte da amada não o livra da obsessão, pois mesmo reencarnada em Rowena, Ligeia continua a ser percebida como um fantasma, a atormentar os pensamentos do narrador, que não se revela na história.

A história tem início com o narrador alegando não lembrar como conheceu Ligeia: “Juro pela minha alma que não posso lembrar-me quando, ou mesmo precisamente, onde, travei, pela primeira vez, conhecimento com Lady Ligeia” (POE, 2017, n.p.). No entanto, descreve a jovem em toda sua beleza, lembrando, inclusive, que se movia feito uma sombra.

Carter (2003, p. 4), em uma leitura junguiana da personagem, sugere a existência de uma espécie de *anima* na figuração de Berenice, Morella e, também, Madeleine Usher, as quais revelam algo ao leitor a respeito da visão de Poe referente ao feminino e sobre a mulher real. As personagens de Poe possuem, segundo ela, características que aparentam ser “algo inerentemente feminino”, como elemento de sua própria natureza, tal como ocorre com Ligeia, que é delineada como uma figura “vingativa e aterrorizante”, cuja ideia sobreposta, reflete a perspectiva de Poe sobre o feminino.

Ligeia, segundo Carter (2003, p. 4), “*is not a woman*”, se a enxergarmos como musa, se, ao observarmos a figura da personagem, tivermos em vista que se trata de uma entidade fictícia, compreenderemos o uso do gótico por Allan Poe na composição da imagem da personagem. Carter sugere que: “Se lidarmos com a probabilidade de que Ligeia “não é uma mulher” ou, se entendermos o uso do gótico por Poe, poderá nos ajudar a lembrar de que seu gênero [feminino] não é necessariamente a pista mais forte para sua natureza” (CARTER, 2003, p. 4).

Carter insiste na suposição de que a feminilidade de Ligeia não é seu principal atributo, pois a natureza da personagem como musa é ignorada, podendo incorrer em interpretações imprecisas. Ela afirma que: “Ver Ligeia como musa é importante, no contexto da discussão em andamento sobre gênero nos contos de Poe, e isso afeta nossa classificação do gótico de Poe” (CARTER, 2005, p. 17). Para ela, as mulheres de Poe, como Ligeia, vibram entre ser por um lado “esmagadoramente atrativa e por outro aterrorizante e destrutiva”, e afirma: “Eu acredito que Ligeia não seja outra porque *ela* é necessariamente e inerentemente feminina; ela é construída como feminina, porque o que ela representa é muito diferente - e (na palavra de Poe) estranhamente” (CARTER, 2003, p. 3).

Na visão de Carter, a personagem é apresentada como feminina em diversos aspectos. Ela é bonita, apesar de estranha, ela é desejável e desejada, objetificada pelo narrador, sendo que mais amedronta o narrador do que efetivamente o atrai, o

que torna impossível não pensar que essas figuras não estejam dizendo algo sobre a visão de Poe sobre o feminino.

A predileção de Allan Poe e a presença constante da “amada morta” nas histórias de horror, nos anos 1800, demonstram que os escritores desenvolveram verdadeira obsessão pela representação do corpo inanimado das mulheres em suas narrativas, as quais, segundo Ruth Silviano Brandão em *Mulher Ao Pé da Letra: a personagem feminina na literatura*, “existem no fio narrativo, desde os mais diversos lugares, preenchendo espaços e fazendo-se suportar pelas diversas personagens” (BRANDÃO, 2006, p. 79).

Cultua-se a representação da mulher morta desde a descrição das Musas da Mitologia, de Beatriz de Dante, de Laura de Petrarca e de Julieta de Shakespeare, esta última, segundo Brandão, configura a Dama morta, cuja presença, onipotente, emana uma imagem poderosa, representando o que chama Brandão (2006, p. 81) de “um lugar vazio [...] funcionando como objeto alucinado pelo outro”.

Brandão (2006) afirma que a representação da *Lady of Darkness*, na literatura, é como uma “morte metafórica” que assume “o lugar vazio, da imobilidade que é aquele do fetiche, que para negar o vazio, o nada, tem paradoxalmente as características de coisa sempre igual, logo, morta” (BRANDÃO, 2006, p. 86). Ela faz a seguinte constatação: “É evidente que em certos textos, uma personagem pode ser o suporte das fantasias ou fantasmas que nele se corporificam, de forma evidente, preenchendo, assim, determinada função na narrativa” (BRANDÃO, 2006, p. 71-74).

No prefácio de *Over Her Dead Body: death, femininity and aesthetic*, Elisabeth Bronfen (1992, p. xi) inicia a discussão em torno da união entre a beleza da mulher e a morte por meio da análise dessas representações na narrativa e nas artes visuais, desenhando seu material a partir de imagens comuns no repertório cultural, as quais podem ser lidas como um sintoma de nossa cultura, causando uma distorção da leitura que se faz da morte real.

Bronfen analisa a representação da “amada morta” na literatura, apoiada nos conceitos psicanalíticos como os de castração e o complexo de Édipo, mas sem deixar de enfatizar as configurações de gênero destas representações. Ao tratar da representação da morte como um evento que ocorre no corpo feminino, ocupando o lugar do outro, ela afirma que: “A representação estética da morte leva-nos a reprimir nosso conhecimento da realidade da morte precisamente, porque aqui a morte ocorre no corpo de outra pessoa e como uma imagem [...]” (BRONFEN, 1992, p. xi).

Ela sugere que os artistas possuem essa predileção pela representação da “amada morta” porque veem beleza na morte e na fragilidade da vida e são “[...] amantes obcecados por ideias mórbidas, com tendências necrófilas, pois amar uma mulher fragilizada, assombrada por fantasmas e distúrbios mentais é amar a morte” (BRONFEN, 1992, p. 340).

Bram Dijkstra, em *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* (1988), possui uma perspectiva conveniente ao exame das representações do feminino na arte e expõe a maneira que a mulher é percebida e representada na cultura ocidental, declarando que, no período romântico, ocorreu “uma guerra contra a mulher” (não apenas em relação ao gênero, mas, igualmente, à ideia de feminino) travada na cultura popular da Era Vitoriana, influenciando gerações de escritores e suas fantasias sobre o feminino.

O autor traça um panorama destas representações, revelando a existência do culto da imagem da mulher submissa no imaginário da classe média, relacionada ao ideal de feminino almejado pelos homens. Segundo Dijkstra, o imaginário de um feminino ideal encontrava raízes nos conceitos de “*virginal purity of womanhood – mother, wife, and daughter* / “pureza virginal da feminilidade – mãe, mulher e filha” (DIJKSTRA, 1988, apud. CARLISLE, 2014, trad. nossa). Segundo Dijkstra, no século XIX, as fantasias sobre o feminino se misturavam à mitologia grega, à literatura do período e às referências clássicas à figura da venerada Vênus.

Cristina Léon Alfar (2003, p.20) apresenta uma discussão relevante a respeito da representação das mulheres em Shakespeare e, por meio de *Fantasies of Female Evil: The Dynamics of Gender and Power in Shakespearean Tragedy*, argumenta que as mulheres, nas obras de Shakespeare, são tradicionalmente identificadas com o mal, abordando questões complexas a respeito das relações de gênero na obra do autor britânico. Ela postula que os temas das tragédias de Shakespeare são, igualmente, femininos e pressupõem que são importantes nas tragédias shakespearianas por causa de perspectivas particulares (e não universais) sobre as noções modernas de gênero e poder. Alfar (2003, p.22) assume que, no processo de investigação que realizou sobre as mulheres de Shakespeare, o interesse recaiu sobre a acepção de mal, baseada em uma secular e cultural associação do corpo da mulher com a ideia de possuir um corpo naturalmente “mais fraco” e, conseqüentemente, inferior ao corpo do homem.

Segundo ela, a concepção de “mulher maligna” é produzida pelo medo que o homem sente do desejo feminino e pela crença masculina no poder que a mulher possui em relação à geração de vida. Ao investigar, nas peças de Shakespeare, o processo pelo qual a mulher se torna ameaçadora e maligna, Alfar (2003, p. 23) verifica que, quando uma mulher falha em sua feminilidade, por meio de comportamentos inapropriados que contrariam as normas patriarcais, tais como a insubmissão e desobediência, é acusada de monstruosa e maligna, atributos instituídos pelos pais, esposos e amantes.

Marcia Tiburi em seu artigo “Ofélia Morta: do discurso à imagem” (2010), afirma que a morte da mulher aparece destacada na literatura medieval de Shakespeare, na figura de Ofélia. Ela declara que: “nos últimos 200 anos, a representação da Ofélia parece seguir certa unanimidade, ou bem Ofélia é representada louca ou morta”. E, acrescenta a ideia de que “loucura e morte compõem uma espécie de equação da

representação das mulheres no século XIX, assim como doença e morte, bem como sono e morte” e que há grande interesse analítico na profusão da imagem da “moça nobre, louca e morta, que se tornou perturbadoramente paradigmática tanto nas artes quanto no contexto geral do século XX” (TIBURI, 2010, p. 302).

A fim de seguir as proposições feitas pelas concepções e descobertas dos estudos que têm como tema central discutir a questão da morte da mulher na arte, é importante considerarem o papel que a imagem da mulher morta possui no imaginário masculino, a começar pela observação da personagem descrita nos versos do Soneto 130 “*My mistress’ eyes are nothing like the sun*”, de William Shakespeare (1564 – 1616), o qual revela, desde o primeiro verso, se tratar de uma mulher, uma amada morta, tal como se segue neste trecho:

Os olhos de minha amada não são como o sol/ O coral é muito mais rubro  
que seus lábios vermelhos/ Se a neve for branca, porque então seus seios são  
acinzentados/ Se os cabelos forem fios, fios negros crescerão de sua cabeça./ E  
vi rosas nacaradas, vermelha e branca,/ Mas nenhuma daquelas rosas eu vi em  
suas bochechas/ E em alguns perfumes há muito mais deleite/ Que no cheiro  
da respiração da minha amada (SHAKESPEARE, Sonnet 130, 1609, tradução  
nossa)<sup>1</sup>.

A personagem que incorpora a dama morta em Shakespeare surge nos versos do soneto em: “Os olhos de minha amada não são como o sol” (SHAKESPEARE, Sonnet 130, 1609, tradução nossa), em que se pode entender que o eu poético almeja expressar a ausência de brilho e vida no olhar da amada, indicando um dos aspectos do corpo sem vida desta amada. No verso seguinte, o poeta descreve os lábios da amada, os quais se encontram descorados pela falta de sangue, que o enrubesceria, se estivesse viva: “O coral é muito mais rubro que seus lábios vermelhos [...]” (SHAKESPEARE, Sonnet 130, 1609, tradução nossa).

Shakespeare descreve a imagem de uma mulher morta e adorada, cujas feições possuem as cores da morte: “E vi rosas nacaradas, vermelha e branca,/Mas nenhuma daquelas rosas eu vi em suas bochechas [...]” e mais uma vez revela: “E em alguns perfumes há muito mais deleite/Que no cheiro da respiração da minha amada”, numa clara referência ao hálito podre dos cadáveres (SHAKESPEARE, Sonnet 130,1609, tradução nossa).

A *Lady of Darkness*, em Shakespeare, é revelada na figura da atormentada Ofélia, da peça *Hamlet*, a qual providenciou o material necessário para abastecer

---

<sup>1</sup> “*My mistress’ eyes are nothing like the sun; / Coral is far more red, than her lips red: If snow be white, why then her breasts are dun; / If hairs be wires, black wires grow on her head. / I have seen roses damasked, red and white, /But no such roses see I in her cheeks; /And in some perfumes is there more delight/Than in the breath that from my mistress reeks*” (SHAKESPEARE, Sonnet 130, 1609).

o imaginário de artistas, tais como o poeta Alfred Tennyson (1809 - 1892) em seu poema inspirado na lenda arturiana, *Lady Shalott*, cuja personagem empresta seu nome ao poema e clama: “*I am half sick of shadow’s*”<sup>2</sup> (TENNYSON, 1832, n.p.), expressando o tédio angustiante da morte e da permanência no mundo sombrio.

O modelo shakespereano pode ser reconhecido no poema *Ophelia* de Arthur Rimbaud (1854-1891) no canto I, no primeiro verso: “*On the calm black water where the stars are sleeping/White Ophelia floats like a great lily; /Floats very slowly, lying in her long veils...- In the far woods you can hear them sound the mort*”<sup>3</sup> (RIMBAUD, 1962, n.p.), e continua: “*O pale Ophelia! Beautiful as snow! Yes child, you died, carried off by a river!*”<sup>4</sup>, ou no canto II, neste trecho: “*For more than a Thousand years sad Ophelia/ Has passed, a White phantom, down the long black river*”<sup>5</sup> (RIMBAUD, 1962, n.p.).

A constante proliferação dessas imagens, em trabalhos contemporâneos, evoca essa “fantasia”. Estas imagens metafóricas surgem fortemente na publicidade, na cultura pop, que, de acordo com Marina Franconeti, em “Hamlet, a representação da Ofélia na arte e cultura pop” (2016), aparecem na publicidade como as da Revista *Vogue*, nas propagandas de perfumes da marca Chanel, a qual, repetidas vezes, reproduz imagens de mulheres de aparência espectral, deitadas sob um manto de flores ou imersas na água, referência clara à personagem de Shakespeare. A imagem intitulada *Ophelia siglo XXI*, de Sofia Sanchez e Mauro Mongiello é um exemplo (FRANCONETI, 2016).

A Dama Morta emerge nos trabalhos fotográficos de Elena Kalis e Gregory Crewdson e ecoa no filme de ficção científica, *Melancholia* (Lars Von Trier, Zentropa, 2011), o qual premiou a interpretação feminina da atriz norte-americana Kirsten Dunst na aproximação entre as duas personagens, as quais veem o suicídio como um último gesto de desespero e depressão (FRANCONETI, 2016). No caso de Ofélia o suicídio foi seu último gesto de desespero, entretanto, no contexto que envolve Justine, a depressão é metaforicamente representada pela melancolia e pelo planeta.

---

<sup>2</sup> “Estou meio enjoada das sombras” (TENNYSON, 1832, n.p. trad. nossa).

<sup>3</sup> “Nas águas calmas e escuras, onde as estrelas estão dormindo/ A pálida Ophélia flutua como uma linda margarida; Flutua muito vagarosamente, deitada em seus longos véus... – No interior da floresta podia-se ouvir o som da morte” (RIMBAUD, 1962, n.p. trad. nossa).

<sup>4</sup> “Ó pálida Ofélia, tão bela como a neve! Sim, criança, morreste, levada pelo rio!” (RIMBAUD, 1962, n.p. trad. nossa).

<sup>5</sup> “Há mais de mil anos a triste Ofélia morreu,/ um fantasma branco, descendo ao longo do rio” (RIMBAUD, 1962, n.p. trad. nossa).

A imagem da mulher morta, ou da Ofélia, é referida em *Star Wars* (George Lucas, 20th Century Fox, 2015), na cena do funeral da personagem Padmé Amidala, que morre ao dar à luz aos gêmeos, Leia e Luke Skywalker, heróis na trilogia clássica. Padmé na cena de seu funeral está dentro de uma cápsula, trajando um vestido azul, cujo efeito lembra o movimento das águas e adornada com flores em suas roupas e seus cabelos, em uma clara referência à Ofélia de Shakespeare.

As reverberações da *Lady of Darkness* shakespereana são enaltecidas em centenas de representações que propiciam o culto ao corpo inanimado da mulher, o qual faz com que o feminino seja circundado por uma aura etérea, eternizada em sua pureza e frivolidade.

Entre os artistas que se destacaram, no século XIX, com suas pinturas onde figura a mulher morta, Paul Delaroche (1797-1856) pinta, em 1834, a obra *The Execution of Lady Jane Grey*, em que demonstra sua ligação ao gênero romântico, ao estampar em *The Young Martir*, em 1855, a beleza transcendental, iluminada pela luz que incide em sua face, de uma jovem que aparece morta, flutuando na água, cujas mãos são vistas amarradas e cruzadas, aos moldes das figuras santificadas, em meio aos tons escuros que conferem a atmosfera triste e pesada e acentuam o efeito emocional e dramático da obra.

A beleza da pintura é perturbadora, pois revela o corpo de uma mulher aprisionada e morta. O quadro de Delaroche e o de Millais têm como foco principal a morte de uma bela jovem, flutuando sobre as águas de um rio, porém os motivos se mostram diversos. A mártir de Delaroche evidencia o aspecto religioso que influencia as causas da morte da bela moça, enquanto que Ofélia, apaixonada por Hamlet, tirou a própria vida nas águas de um riacho, por amor ou pela falta dele, ao contrário da mulher no quadro, cuja vida lhe foi tirada. Ambos os quadros são muito belos, dramáticos, perturbadores e impactantes.

Os pintores brasileiros da Academia Imperial das Belas Letras participaram, juntamente com os escritores românticos, da legitimação do Brasil como uma nação, que nascia emoldurada por suas peculiaridades, evidenciando sintonia entre o discurso corrente no século XIX e a representação da mulher, em um período em que se elegia o corpo da mulher como o centro das atenções e como o receptáculo das ansiedades do desenvolvimento da nação (LAMEGO, 1992, p. 57).

Pedro Américo, ao pintar sua *Moema (1878-1882)*, reproduz o discurso corrente do século XIX. Vitor Meirelles, também, expressa a imagem de *Moema* (pintura de 1866 em exposição no MASP), explicitamente baseados na breve presença da personagem Moema de “Caramuru”, poema épico que remonta ao tempo em que os primeiros europeus chegaram ao Brasil e estabeleceram contato com os nativos na época do Descobrimento da Bahia (1781), de Santa Rita Durão, em cujos versos podemos destacar o evento da morte da personagem, descrita de várias maneiras na arte brasileira: “E indo a dizer o mais, cai num desmaio./ Perde o lume dos olhos, pasma e creme, /Pálida a cor, o aspecto moribundo;/ Com mão já

sem vigor, soltando o leme [...] /E sem mais ser vista, desce ao fundo” (DURÃO, CXLI – XLII, 1961).

De acordo com Alexandre Miyoshi (2008), Moema pode ser inserida no meio-termo, entre Vênus e Ofélia: “uma personagem que, na adaptação magistral de Meirelles, conciliou o gênero pictórico da mulher sobre as águas e a busca pelo assunto pátrio, ambos muito apreciados em meados do século XIX” (MIYOSHI, 2008, p. 773).

A imagem da mulher morta é representada por Cornélio Pena (1896-1956), escritor brasileiro modernista que escreve *A Menina Morta*, em que descreve as lembranças de uma menina que morre precocemente, mas sua presença e memória são sentidas por meio de seu retrato pintado, pendurado na parede.

As personagens destacadas realçam a presença da mulher fantasmagórica na ficção gótica. Do mesmo modo podemos identifica-la no filme de Tim Burton, sendo que é perceptível o fato de que a musa morta apresenta-se na imagem dessas personagens.

Consistências entre as personagens em relação à aparência, personalidade e significados de suas representações podem ser notadas. São personagens geralmente pálidas, vulneráveis por causa da saúde frágil, não raras vezes são esqueléticas, etéreas e possuem olheiras, caracterizando o sofrimento, a decrepitude do corpo feminino. A primeira semelhança entre as personagens é de natureza física: mortas-vivas, criaturas que morreram deixando situações pendentes no mundo dos vivos.

Tim Burton cria um mundo imaginário e sombrio, dramático e cômico, revelando o gosto do cineasta pelo horror e pelo gótico cujo humor é irreverente e mórbido (CANEPA, 2002, p. 1). Supomos que Edgar Allan Poe e o cineasta estejam, na verdade, querendo expressar, com esta representação, os valores estéticos de suas obras e, igualmente, utilizam essa alegoria com propósitos e significados específicos, levando-se em consideração a relação intrínseca que o cinema de Tim Burton estabelece com a literatura.

Josette Collins ou Josette DuPres de *Sombras da Noite*, filme de Tim Burton, representa a amada amaldiçoada que comete suicídio, pulando de um penhasco. Aparece como um fantasma, reencarnando em Victoria Winter, atormentando os pensamentos de Barnabas Collins com suas aparições espectrais; o filme é de 2012, baseado na série gótica da TV norte-americana dos anos 1970, *Dark Shadow*, de Dan Curtis.

É válido supor que a personagem Victoria Winter está correlacionada à personagem Rowena de Poe e representa o corpo, contudo o fantasma de Josette simboliza o espírito, como Ligeia de Poe. As aparições frequentes do fantasma de Josette e as semelhanças de Victoria Winter com a amada morta provocam sensações paralisantes em Barnabas Collins.

Existem semelhanças entre a personagem fantasma burtoniana e as personagens de Allan Poe, Morella e Ligeia. Esta última aparece numa espécie de ressurreição,

no corpo da vingativa e aterrorizante Rowena, e Morella reaparece encarnada no corpo de sua filha. Victoria Winter, de *Sombras da Noite*, entretanto, parece ser a própria encarnação de Josette Collins, a qual confunde as visões fantasmagóricas de Barnabas Collins, o herdeiro de uma fortuna, que é amaldiçoado por Angelique, uma bruxa apaixonada e sedutora, mas ciumenta e maldosa que assassina Josette (a enfeitiça, levando-a a se atirar de um precipício). Ela transforma Barnabas em um vampiro, aprisionando-o em um caixão, onde dorme por quase 200 anos.

Ao acordar, já no século XX, nos anos de 1970, assusta-se com o desenvolvimento tecnológico e com as mudanças provocadas por ele. Os personagens compõem uma fotografia de conflituosos dramas existenciais, expostos com humor em estilo gótico. O horror e o sofrimento recebem as cores do cômico e do ridículo, marca registrada de Burton na construção dos conflitos na narrativa fílmica.

Não obstante, Emily, de *A Noiva Cadáver*, representa a mocinha romântica, cujo comportamento obsessivo em relação ao casamento está atrelado à conquista da felicidade. Figura a heroína trágica, vítima desiludida pelo amor que a engana, trai e mata, porém tem total confiança em Victor e percebe, equivocadamente, a chance de concretizar seu sonho de felicidade, pois é ingênua e acredita no amor. No passado, enquanto moça cheia de vida, Emily foi assassinada pelo próprio noivo, no dia do seu casamento. Sendo assim, Burton a mostra como a donzela desiludida pelo amor romântico, frustrada por não ter concretizado seu sonho de felicidade e aterrorizada pela ideia de rejeição, diante do temor de enfrentar a eternidade sozinha.

Em *A Noiva Cadáver*, os valores da sociedade de aparências são expostos, abordando como tema principal a morte, num contraste exuberante entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, em que o cineasta utiliza o jogo do claro e do escuro para compor os cenários. Na perspectiva de Tim Burton, o mundo dos vivos é o contrário do que se espera. Ele utiliza os tons acinzentados para matizar um mundo em que os personagens estão vivos, porém parecem estar mortos. Em oposição, desenha o mundo de Emily, o mundo dos mortos, com cores alegres, fantasiosas e exuberantes, lembrando os festejos do “Dia dos Mortos”, cultuados no México, onde esqueletos bebem, cantam e dançam.

Sua solidão na morte e seu estado de cadáver colocam Emily em desvantagem a seu pretense par romântico, evidente e expressada na letra da música cantada por ela em uma cena em que conversa com seus melhores amigos no mundo dos mortos: a aranha e o verme falantes, como demonstram os versos a seguir: “Se eu tocasse a chama de uma vela/ Eu não sentiria nenhuma dor/ Se eu me cortasse com uma faca, nada aconteceria” e conscientemente revela a distinção entre ela e Victor: “E eu sei que o coração dele está batendo. E eu sei que Eu estou morta”, mas conserva algo de humano, de sublime em seu caráter: “No entanto, a dor que eu sinto/ Tenta me dizer que isto não é real” e no último verso revela sua condição de morta-viva, metade monstro, metade humana, dizendo: “E parece que ainda tenho uma lágrima para derramar” (A NOIVA, 2005).

Emily tumultua a vida de Victor com sua obsessão pelo casamento e dialoga com Berenice de Poe, cuja presença assombra as lembranças de Egeu. O personagem masculino se mostra obcecado pela amada morta, evidenciando certo comportamento que denota o gosto pela necrofilia, enfatizado no episódio final, em um devaneio que o leva a violar o túmulo da prima.

Na história, Berenice inexplicavelmente adocece e definha até que uma única parte de seu corpo, os seus dentes, permanece intacta e saudável, desenvolvendo em Egeu verdadeira obsessão, levando-o a violar o túmulo de sua prima morta para arrancar-lhe os dentes. Berenice, no entanto, torna-se uma lembrança que atormenta Egeu, sendo assim, destacamos o episódio que marca o tormento da memória que o assombrava:

Há [...] uma lembrança de forma aérea, de olhos espirituais e expressivos, de sons musicais embora tristes; uma lembrança que jamais será apagada; uma reminiscência parecida a uma sombra, vaga, variável, indefinida, instável; e tão parecida a uma sombra, também, que me vejo na impossibilidade de livrar-me dela enquanto a luz de minha razão existir. (POE, 2017, n.p.).

O ambiente do filme de animação é inspirado em uma Inglaterra Vitoriana e traz à tona temas de um século tumultuado, explorados nas obras românticas do final do século XVIII. Recheiam sua narrativa personagens patológicas, mórbidas, perturbadoras, como o protagonista Victor Van Dort, um jovem filho de uma família burguesa emergente e que está prestes a se casar com Victoria Everglade, a filha de uma tradicional, porém falida, família londrina, em um casamento arranjado em que não conhecia pessoalmente a noiva.

Assim que se encontram, a paixão é despertada, entretanto, no ensaio dos votos matrimoniais, Victor se atrapalha, causando grande confusão, e foge, se isolando em uma floresta escura, onde, em um processo de diálogo interior, se culpa pelo noivado desastroso. Então, simula seu próprio casamento e consegue repetir os votos palavra por palavra e perfeitamente, contudo coloca a aliança em um galho seco, cujo formato lembra o de uma mão humana. De repente, o clima da história se transforma e há a introdução do fantástico, exatamente quando aparece, rompendo a terra, em uma cena que remete aos filmes de horror dos anos 60 e 70, uma morta-viva vestida de noiva. Em pouco tempo ele está casado com Emily, a Noiva Cadáver, a qual o leva para o mundo dos mortos, porém o além-túmulo é muito mais animado e festivo que o mundo dos vivos. Sendo assim, há mortos reunidos em um bar, bebendo e catando e Emily apresenta o mundo dos mortos a Victor sob uma nova perspectiva.

Emily, um cadáver impregnado de erotismo numa combinação entre morte e sexo, surge vestida com o que resta de um vestido de noiva, que envolve sensualmente seu corpo. Exibe seios fartos que se destacam num decote provocante.

O vestido esvoaçante deixa os ossos, daquilo que um dia foi uma perna de mulher, aparecer por uma fenda.

A exuberância de Emily é uma mistura de monstruosidade mórbida e exotismo, cujo corpo em decomposição ainda é apresentado em sua forma esguia, pernas longas e ossos expostos. Sua aparência decrépita está inscrita em situações como a cena em que um dos braços se desprende de seu corpo ou quando um dos olhos salta de seu globo ocular, de onde sai um verme falante que se intromete nas decisões e pensamentos de Emily, espécie de Grilo Falante que interfere na consciência da personagem cadáver.

Uma roupa esvoaçante – o véu se move sensualmente no ar – dá aos movimentos da noiva uma leveza, causando a impressão de vê-la flutuando. Emily é charmosa, sensual e possui olhos meigos e expressivos. O vento, presente nas cenas em que ela aparece, ajuda a esvoaçar seus cabelos negros e longos, tornando-a ainda mais atraente e impregnada de erotismo.

Diego P. Assunção afirma que: “para cada detalhe erótico” que compõe a aparência de Emily há uma “interdição provocada pela decomposição: abaixo dos seios, um rasgo no vestido deixa os ossos das costelas à mostra; sobre os lábios ainda vermelhos e cheios, um finíssimo nariz praticamente não existe; o tempo e a decomposição produziram um buraco no rosto de Emily, através do qual podemos ver os dentes da infeliz noiva” (ASSUNÇÃO, 2016, p. 121).

De acordo com a investigação em torno da produção cinematográfica feita por Cassius André de P. Souza, a personagem morta-viva apresenta caracterização física semelhante a outras personagens de Tim Burton, parecida à de Vincent, Sally e Victor Frankenstein, da animação *Frankenweenie*. Souza afirma que Emily, devido às suas características, está inserida na categoria Monstruoso-Sensível, considerando o conceito desenvolvido por Edmund Burke em *A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* (2014).

Segundo Souza, este aspecto da personagem está evidente, principalmente, nos primeiros momentos de sua aparição no filme, a qual está envolvida em um clima de suspense e terror, com cenas em que Emily é apresentada como maligna, mas nos mundos dos mortos, Victor vislumbra a outra face da personagem, ao revelar sua trágica história, se mostrando vulnerável. Souza afirma que: “A partir deste momento, a Emily monstro dá lugar a um ser meigo e amável, capaz de emocionar a todos, inclusive ganha uma voz suave” (SOUZA, 2013, p. 57).

Tim Burton resgata a questão do duplo com Emily, cuja personalidade oscila entre o bem e o mal, o grotesco e o sublime, o belo e o feio. Meiga, tristonha e carente, reflete elementos que a tornam empática e solícita, porém é confusa e teimosa. Possui como amigos e confidentes um verme e uma aranha que os aconselham nos assuntos amorosos em relação a Victor.

Emily aparece acompanhada de toda uma atmosfera do tenebroso: a floresta seca pelo rigor do inverno, os corvos, a luz da lua, elementos que reforçam o

clima sinistro e lúgubre. A trilha sonora, baseada nas trilhas dos filmes de horror clássicos, reforça a atmosfera horripilante. Emily aparece muda, silenciosa e seu olhar perpetua um ar de mistério, fazendo com que creiamos que a personagem seja um monstro cruel e ameaçador.

Evidencia-se a monstrosidade em Emily por meio de suas características físicas e cria-se um clima de suspense em torno da personagem, como na cena em que o esqueleto de sua mão tenta agarrar Victor e levá-lo para o mundo dos mortos ou mesmo quando Emily tenta se erguer arrastando-se e arranhando o chão e, ainda, na cena em que ela surge com seu rosto escondido pelo véu. Esta sequência de ações constitui citações às cenas presentes em filmes clássicos de horror como, *Carrie: a estranha* (Brian De Palma, EUA, MGM, 1976), *A Noite dos Mortos-Vivos* (George Romero, EUA, Walter Reade, 1968) e *Ghost Story* (John Irvin, EUA, Universal, 1981). O caráter monstruoso de Emily nos reporta ao que afirma Nazário ao lembrar que a aparência física de um personagem caracteriza sua monstrosidade, declarando o seguinte:

A monstrosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso inseparável do instinto de posse e destruição. (NAZÁRIO, 1998, p. 13).

Ele afirma que o monstro se trata de um “ser patológico” e se encontra em posição oposta à do ser humano, sendo que, conseqüentemente, se torna o “outro” abominável, um “inimigo que precisa ser exterminado”.

A noiva cadáver tem o coração partido e deixa claro muitas vezes no filme, sendo que as características do monstruoso aparecem apenas nos primeiros momentos, nas primeiras cenas. No mundo dos mortos, Emily se torna meiga, de olhar mais doce, mostrando-se carente e sensível, permitindo vislumbrar a personalidade ingênua e carente da personagem. Ao revelar sua trágica história, mostra-se vulnerável e humana e ao monstro de antes sobrepõe a meiguice, capaz de emocionar o público com sua voz suave e sua amabilidade.

O conjunto de suas ações, as transformações ao longo da história e as características da personalidade de Emily demonstram que, apesar da aparência assustadora, ela possui emoções. Então, depois de incessantes investidas, desiste de Victor em favor de Victoria, a noiva viva de Victor. A noiva cadáver, que neste momento figura a heroína abnegada, desiste de seu sonho de felicidade em benefício de outra pessoa, inserindo-se definitivamente na categoria dos monstros-sensíveis, personagens que combinam a aparência monstruosa aliada ao caráter nobre, contemplando, desse modo, o conceito do “monstruoso sensível”.

## Considerações finais

Da Ofélia à personagem monstruosa de *A Noiva de Frankenstein* (James Wale, Universal Studios, 1935), sequencia do filme de 1931, *Frankenstein*, baseado no livro de Mary Shelley (1818), à personagem da animação de Tim Burton, Emily, *A noiva cadáver*, a imagem do corpo inanimado se repete e a replicação de estereótipos femininos em corpos híbridos, parte humana e parte monstruosa, expõe, com sua presença incômoda, a perspectiva de mundo do artista e de questões pertinentes à natureza humana, especialmente no que tange à ideologia sobre a figura feminina e sua imagem, a qual diz muito sobre a maneira que o feminino é percebido por ele, sendo que os modos de estruturação da personagem Emily em conteúdo e forma fornecem material para que vejamos, em seus filmes de animação, como essa imagem refletida desenha a vida da mulher ideologicamente neste século.

Por meio destas discussões, acredita-se compreender profundamente o trabalho de Tim Burton, cuja característica cinematográfica demonstra a multifacetada, mas consistente, experiência e engajamento com a estética Gótica, para finalmente sustentar as reflexões sobre a representação da “amada morta” na imagem de Emily, por meio da teoria sobre a representação da mulher no século XIX, demonstrando que Tim Burton retoma o tema da *Lady of Darkness*, difundido na literatura romântica gótica.

É difícil divorciar essas personagens das discussões em torno das questões de gênero, especialmente porque carregam muitos traços que revelam as ideias sobre o feminino que tradicionalmente se repetem na literatura, no cinema e em outras formas de expressão artística. Não se trata de solucionar as questões misóginas presentes, sob a perspectiva da crítica feminista apenas, mas unir algo que sugira uma análise a fim de perceber que os artistas fazem parte de discussões que revelam a que tradições essas representações estão ligadas, ou seja, que estabeleça a **conexão entre o gótico e os estudos de gênero**. A ficção gótica é tradicionalmente identificada à representação de seres abjetos em várias manifestações, gênero este intrinsecamente ligado à representação de imagens como as de fantasmas, monstros, corpos em deterioração e à representação de um feminino decadente. Narrativas em que a mulher e a morte estão intrinsecamente ligadas, em um entrelaçar indissolúvel. Acreditamos que entre eles esteja estabelecido o caráter ambíguo de suas existências cujos comportamentos se revelam complexos e fascinantes, enriquecendo a narrativa fílmica.

CONDE, A. C. *Lady of Darkness: The “romantic horrible beauty” and the image of female monstrosity in Emily of Corpse Bride*. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 133-150, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *Is this paper we considerate the image of the character Emily, from Tim Burton's "The Corpse Bride" from the motif of the Lady of Darkness, a female character, a muse, a "beloved dead", who manifests herself in the amalgamation between the grotesque and the sensible connected to the figures of Edgar Allan Poe's fiction, focusing on the model of morbid female characters from his unheimlich tales, within the perspective of gender and gothic studies. The characters are close to each other, whose images are archetypal and reverberate an imaginary that goes beyond the limits of time and space. This discussion provides the understanding of the imaginary composition of the gothic character through Emily, whose perspectives find roots in a traditional manner of representing the feminine. This model of representation provides the interpretive key, benefiting the discussion about the ways of projecting the image of the inanimate woman in her verbal and visual representation.*
- **KEYWORDS:** *Cinema. Feminine. Gothic. Literature.*

## REFERÊNCIAS

- A NOIVA Cadáver.** Direção: Tim Burton e Johnson Mike. Produção: Tim Burton. EUA/Grã-Bretanha: 2005, animação em stop motion, 1h18m, son., color. 1 DVD.
- ALFAR, C. L. **Fantasies of Female Evil:** The dynamics of gender and Power in Shakespearean Tragedy. London: University of Delaware Press, 2003.
- ASSUNÇÃO, D. P. A Noiva Cadáver. In: CANEPA, L. L. (Org.). **Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton.** São José dos Pinhais- PR: Editora Estronho, 2016. p. 119-125.
- BRANDÃO, R. S. **Mulher Ao Pé da Letra:** a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BROFEN, E. **Over Her Dead Body:** Death, Femininity and the Aesthetic. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- BURKE, E. **A Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful.** The University of Adelaide Library, 2014. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/index.html>. Acesso em: 16 mai. 2016.
- CANEPA, L. **O expressionismo no cinema de Tim Burton.** 2002. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2002.
- CARLISLE, A. J. **An Author's Journey:** Women in Epic Fantasy: 8, Lineages of Misogyny from the Victorian Age as Revealed by Bram Dijkstra. 25 mar. 2014. Disponível em: <https://ajcarlisle.wordpress.com/tag/victorian-origins-of-epic-fantasy-misogyny/>. Acesso em: 05 fev. 2019.

CARTER, C. “Not a Woman”: The Murdered Muse in “Ligeia”. *Poe Studies/Dark Romanticism*, v. 36. p. 45-57, 2003.

DRABBLE, M. (ed.). **The Oxford Companion to English Literature**. 6. ed. New York: Oxford University Press, 2000.

DIJKSTRA, B. **The Idols of Perversity: Fantasies of Female Evil In Fin-de Siècle Culture**. Oxford University Press, 1988.

DURÃO, S. R. **Caramuru** (poema épico do descobrimento da Bahia). Rio de Janeiro: Agir, 1961 (Nossos Clássicos). Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/168508-1>. Acesso em: 12 dez. 2018.

FRANCONETI, M. Hamlet, a representação de Ofélia na arte e na cultura pop. **Literatortura**, 2016. Disponível em: <https://marinafranconeti.wordpress.com/2016/04/21/hamlet-a-representacao-de-ofelia-na-arte-e-na-cultura-pop/>. Acesso em: 25 dez. 2017.

LAMEGO, V. Retrato de Senhora: a imagem da mulher brasileira na pintura e literatura do século XIX. In: VIANNA, L. H. **Anais**. IV Seminário Nacional: Mulher e Literatura. Associação Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 57-67.

MIYOSHI, A. G. Moema: a pintura de uma personagem literária. **IV Encontro de História da Arte – IFCH**. Campinas: UNICAMP, 2008. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/MIYOSHI,%20Alexandre%20Gaiotto%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2017.

NAZÁRIO, L. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1998.

POE, E. A. **Contos de terror, de mistério e de morte**. ed. 7. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017, n.p. (Clássicos de Ouro)

POE, E. A. **Historias extraordinárias**. Ilustrações Poly Bernatene. Tradução Antonio Carlos Vilela. Ed. Melhoramentos, São Paulo, 2010.

PRAZ, M. **The Romantic Agony**. New York: Meridian Books, 1960.

RIMBAUD, A. **Collected Poems**. Trad. Oliver Bernard, 1962. Disponível em: <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Ophelia.html>. Acesso em: 10 nov. 2018.

SHAKESPEARE, W. The sonnets. In: R. G. White (ed.). **The complete works of William Shakespeare**. New York: Sully and Kleinteich, 1609. Disponível em: <https://etc.usf.edu/lit2go/179/the-sonnets/4197/sonnet-130/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

**SOMBRAS da Noite**. Direção: Tim Burton. Produção: Tim Burton. Estados Unidos: Warner Bros., 2012, 1h53m, son., color. 1 DVD.

SOUZA, C. A. P. **Monstruoso-Sensível: Uma análise das personagens Emily de Tim Burton e Corpo Seco de Victor Hugo Borges**. 2012. Monografia (Especialização em Patrimônio

Cultural) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/especializacaoemartesvisuais/files/2013/06/Cassius-Andr%C3%A9-Prietto-Souza-2012.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2016.

TENNYSON, L. A. **The Lady of Shalott**. 1832. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45359/the-lady-of-shalott-18>. Acesso em 05 fev. 2017.

TIBURI, M. Ofélia Morta – do discurso à imagem. **Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, Florianópolis, 2010. p. 301-308.



# RAIZES DO HORROR MEDIEVAL AO MALEFÍCIO DEMONÍACO DO FEMININO: ALGUNS CASOS EXEMPLARES

Pedro Carlos Louzada FONSECA\*



Mulher vaidosa se olha no espelho e vê o traseiro do diabo, significando a cena uma clara relação metonímica entre o rosto vaidoso da mulher e o escatológico demoníaco. A misoginia aqui atinge o máximo da derrogação ridícula da identidade feminina. Ilustração de 1493 conhecida por *O diabo e a coquete*, de autoria de Albrecht Dürer para o livro *Der Ritter von Turm* [O livro do cavaleiro da torre], de Geoffrey IV de la Tour Landry, escrito originalmente em francês em 1371–1372, para o ensinamento das suas filhas. Disponível em: <<https://www.pinterest.co.uk/pin/8303580538875350>>. Acesso em: 03 jnn. 2018.

- **RESUMO:** Este artigo examina alguns dos mais significativos exemplos que constituem os sintomas do horror medieval ao malefício demoníaco do feminino. Partindo de narrativas míticas e fabulosas de emblemáticas figuras da malignidade feminina da tradição antiga e medieval, tais como as mulheres-serpentes, as górgonas e o basilisco,

\* UFG – Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – Goiânia – GO – Brasil. 74690-900 – pfonseca@globo.com.

o artigo traz depoimentos misóginos de santos teólogos da Igreja medieval e de leigos comentadores sobre a natureza monstruosa da mulher, chegando à sua “sagração” demoníaca no final da Idade Média. A hipótese de reflexão dessa conjugação maléfica é a natural disposição dessa categoria do malefício em direção ao deformado e monstruoso. Esse conluio teológico da mulher com o diabólico, aferido na representação da bruxa e da feiticeira medieval, tem as suas propriedades conferidas no *Malleus maleficarum* (O martelo das feiticeiras), um dos mais eficientes manuais inquisitoriais da época examinado em algumas das suas passagens fundamentais pertinentes ao tratamento temático do artigo. Finalmente, o artigo propõe, para além da instrução que poderá proporcionar sobre o assunto, apresentar uma proposta de valor indubitavelmente ético, de combate aos preconceitos, à misoginia, que tão duramente malsãos e perversos, ainda nos dias atuais, atingem as pessoas e a nossa sociedade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Demonização. Horror medieval. Malignidade feminina.

A visão monstruosa e destruidora do feminino faz parte de ancestrais e clássicas cosmogonias míticas. Foi, entretanto, no período medieval, principalmente para o seu final, que tal visão recrudescer com a agregação de motivos demonológicos. Um exemplo clássico disso é o caso das *Sirenae* (sereias). O bestiário as retratou como monstros híbridos, criaturas mortíferas, metade mulher, metade peixe, as quais, adormecendo os marinheiros com seus melodiosos cantos, atacavam-nos, rasgando-os em pedaços. A moralização referente a esses híbridos femininos qualificava-os como possuidores de belas vozes, que enganavam os ignorantes e incautos, que se deixavam levar por ostentações, prazeres e licenciosidades, fazendo-os perder o seu vigor mental, ficando, assim, à mercê dos ataques do Inimigo (i. e., o Demônio), agenciado pela regência do feminino (WHITE, 1984, p. 134-135).

A partir do século XIII, num período coincidente com o apogeu florescente dos bestiários medievais, a sereia tornou-se o símbolo do amor maléfico. Foi Brunetto Latini, no século XIII, o responsável por essa tradução, misturando duas tradições lendárias, a da sereia-pássaro greco-romana e a da sereia-peixe da tradição celta. Assim como Santo Isidoro de Sevilha, no século VII, Latini chamava as sereias de *meretrix* (meretriz), abrindo vazas para várias elaborações figurativas. Latini dizia que, segundo conta a história, as sereias tinham asas e unhas para representarem o Amor, volátil e ferino; viviam nas águas da volúpia como as meretrizes, tingindo o amor de vergonha e de luxúria. E luxúria, resgatando aqui o arquétipo feminino de ancestrais origens, era considerada feita de umidade, princípio-estado da lubricidade (LATINI, 1951, p. 780).

Se a sereia seduzia pela fatal maviosidade do seu canto, não menos sedutoramente destruidor considerava-se o olhar feminino que, associado à maligna imaginação da mulher, poderia destruir o homem ou mesmo corromper a sua semente fecundante, gerando criaturas monstruosas. A tradição bestiária medieval sub-rep-

ticiamente refere-se ao malefício da mirada feminina ao tratar do basilisco, um híbrido de galo com rabo de serpente capaz de matar um homem simplesmente com o olhar. O componente feminino dessa propriedade do basilisco encontrava-se na figura da serpente, comparsa de Eva no pecado da soberba e do engano.

Tal como as sereias com cauda de peixe, as mulheres-serpentes entraram no imaginário medieval, alimentando a tradição e os contos populares por muitos séculos, a exemplo da conhecida lenda da Melusina. Essa enigmática mulher-serpente, embora não remetesse a referências ao pernicioso feminino, ainda assim explorava o tema dos seus absconditos e temidos segredos da sua natureza sempre associada ao oculto desafiador do *logos* masculino (DONTENVILLE, 1973, p. 221).

Sir John de Mandeville, embora não tenha se referido especificamente a mulheres-serpentes no relato das suas polêmicas viagens no século XIV, fornece um exemplo que, pela reunião de atributos, pode perfeitamente lembrar as famosas *quivres*, ao mencionar a existência, em uma ilha para o Sul, de gente muito maliciosa e de mulheres perigosas que tinham pedras preciosas diante dos olhos. Sua natureza e seu poder maléficis eram tais que, se olhassem com raiva para alguma pessoa, matavam-na somente com o olhar, como faziam os basiliscos (1953, p. 394). É de se supor que, por analogia com o olhar maléfico dos dragões (serpentes) orientais que tinham pedras na cabeça, as mulheres dessas bandas, relatadas por Mandeville, recebessem também desses dragões a mesma propriedade mortífera do olhar de fogo dos basiliscos.

Sintonizando o tão decantado aspecto da incontinência feminina para o libidinoso – primordialmente representada, na tradição judaico-cristã, por Eva na sua suspeitosa relação com a serpente do Mal –, monstros com tronco humano, como a Melusina e muitos outros da tradição clássica (esfinge, centauro, sereia, sátiro), foram considerados símbolos de uma sexualidade forte e primitiva, geralmente maléfica.

Em *La salade*, de Antoine de la Sale, nos séculos XIV-XV, o tema da mulher-serpente é retomado na história de um cavaleiro alemão em visita ao paraíso da rainha Sibila. Preocupava-se o cavaleiro com o fato de que toda sexta-feira, depois da meia-noite, sua companheira se ausentava para ficar, juntamente com todas as moças do lugar, às ordens da rainha, em quartos e em outros sítios, transformadas em cobras e em serpentes. Só depois da meia-noite do sábado voltavam a seu estado normal, indo ter com os seus companheiros, parecendo mais belas e atraentes do que nunca (SALE, 1935, p. 97). Se, originalmente, a lenda de Melusina não trazia conotações maléficas mais expressas, todavia, em *La salade* – escrito no século XV, época em que a caça às bruxas já havia assumido proporções desmedidas –, o tema da metamorfose da mulher em serpente já se apresentava revestido de características abertamente demonológicas.

Por outro lado, já no legado medieval da literatura patrística, essa visão maléfica da mulher-serpente encontrava-se claramente exposta em Santo Isidoro

de Sevilha, uma das mais influentes fontes enciclopedistas do saber e do imaginário da Idade Média. Nas suas *Etymologiae* (Etimologias), ao comentar, apesar de cético, sobre os fabulosos portentos humanos, Santo Isidoro de Sevilha se refere às Górgonas como meretrizes com cabelos serpenteados, dotadas de um só olho comum a todas elas, cuja única esfuziante beleza de tal maneira deixava admirados a quem as contemplava que se podia pensar que ficavam transformados em pedra (ISIDORO DE SEVILLA, 1982-1983, p. 53).

Essa questão da Górgona, metáfora da mulher de brutal temor destruidor, quer por sua extrema beleza ou feiura, já tivera a sua presença garantida na história desde a Antiguidade. Sem o tratamento figurado que lhe deu Santo Isidoro de Sevilha, e tentando interpretar racionalmente o fato, o cartaginês Hannon (1808), no século V a. C., relata, no seu *Périplo*, um episódio em que seus marinheiros conseguiram aprisionar, em distantes paragens navegadas, três mulheres monstruosas e selvagens, horrorosas e inteiramente peludas. Mataram-nas e esfolaram-nas, levando suas peles para Cartago. Depois consideradas como sendo peles de Górgona, foram depositadas no templo de Saturno, lá se encontrando quando da tomada da cidade.

Santo Isidoro de Sevilha, logo após o seu comentário sobre as Górgonas, tratou das sereias, proferindo e desmistificando a tradição mitológica, que esses dois tipos de criaturas não passavam de meretrizes, cuja fama as havia colocado no domínio do fabuloso. Apesar desse esforço do santo em racionalizar, não ficaram isentas de conotações misóginas as suas considerações acerca do malefício que podia representar o enquadramento sedutor do olhar feminino dirigido ao homem inadvertido dos seus perigos.

Não fosse isso, como interpretar, então, aquele seu comentário, extremamente derogatório da perigosa e maléfica natureza feminina, sobre a *menstrua*, o sangue menstrual, cujo simples contato corrompia, segundo a crença, ervas e frutos, desgastava o ferro, enegrecia o bronze, desmoronava o betume e chegava a enlouquecer os cães (ISIDORE DE SEVILLA, 1982-1983, p. 38-39). Aqui, a natureza feminina não comprometia simplesmente o homem; atingia dimensões mais amplas do mundo natural. Conforme comentado anteriormente, o próprio basilisco, nesse repertório misógino, havia sido considerado associado ao sangue menstrual, sendo comum a crença de que essa besta poderia nascer de um fio de cabelo de mulher, em estado de menstruação, enterrado no solo (WALKER, 1988, p. 235).

Dos animais do imaginário bestiário medieval, o *cocodryllus* (crocodilo) talvez tenha sido o que mais reuniu características associadas ao poder enganoso da mulher. Comenta o livro que os seus excrementos entravam na composição de um tipo de unguento com o qual as prostitutas velhas e enrugadas untavam o seu rosto e se tornavam supostamente belas, até que o suor das suas lides sexuais acabavam por lavá-lo e expô-lo na sua natural feiura. A moralização relativa a esse animal empregou qualificativos que se associavam claramente à competência feminina

para a dissimulação ou para o mascaramento, ao dizer que as pessoas hipócritas, dissolutas e avaras têm a mesma natureza do crocodilo. E completa o bestiário, atribuindo a essas pessoas três dos pecados capitais: a vaidade, a luxúria e a avareza.

Insistindo na metáfora da maquiagem enganosa, lembrada em referência às velhas e enrugadas prostitutas, continua o bestiário comparando o unguento obtido das fezes do animal com as pessoas más, frequentemente admiradas e louvadas pelos inexperientes pelo mal que fazem, mascarando-se com a falsa beleza das suas ações, a qual seria deslavada no dia do Juízo Final (WHITE, 1984, p. 50-51).

Se, entretanto, o imaginário bestiário medieval não chega a fazer um tratamento demonológico das bestas e dos monstros considerados em sua natureza feminina, visando mais a um caráter edificante e catequético por meio das suas metáforas e alegorias moralizantes, o mesmo não acontecia com certo tipo de literatura censória e inquisitorial, fabulosa ou paracientífica que, para o fim da Idade Média, com ele conviveu. Nesse caso, um exame da derrogação misógina, orientada por uma visão animalizadora do feminino no período medieval, não ficaria completo se não terminasse com a monstruosidade demonológica da mulher que, perseguida, condenada e aniquilada, foi assunto e pretexto para a mais terrível ficção histórica da mentalidade masculina jamais existente na cultura Ocidental, isto é, a caça e o extermínio das bruxas, cuja proporção gigantesca ocorreu a partir do século XV.

Dada a vastidão do assunto, cujo campo de investigações vai além dos limites desse artigo, o que se propõe para o momento será apenas um apanhado geral de alguns posicionamentos referentes à demonização da mulher, conferida no processo de torná-la monstruosa no fim do período medieval. Em termos gerais, pode-se verificar que o *corpus* a servir de base para delinear a noção de monstruosidade na Idade Média é muito vasto, especialmente em referência ao horror à natureza feminina. Além das narrativas de viagem, contos, mitos, lendas e textos literários, o assunto se estende por obras de cosmografia, tratados didáticos (como os de Solino ou de Santo Isidoro de Sevilha, por exemplo), tratados de história natural zoológicos ou pseudozoológicos (como o famoso *Physiologus* [O naturalista] que, a par das suas inúmeras versões em várias línguas, derivou-se nos conhecidos bestiários), súmulas enciclopédicas (como as de Albertus Magnus, Vincent de Beauvais, Thomas de Cantimpré e Bartholomeus Anglicus, intelectuais dos séculos XII-XIII, entre outros), súmulas teológicas (como a de São Tomás de Aquino, do século XIII), crônicas diversas e muito mais. E foi dentro desse *corpus* geral que se situaram importantes referências e trechos que tratavam da mulher em forma de monstro.

Fazendo parte essencial desse *corpus* referente à demonização da mulher, programaticamente política e conferida no processo de sua transformação monstruosa, o conhecido *Malleus maleficarum* (Martelo das feiticeiras), um dos primeiros manuais da Inquisição, deve ser considerado como obra de referência

máxima, escrita em 1484 por Heirinch Kramer e James Sprenger, por encomenda papal. Entre os vários processos pelos quais a transformação da mulher para o exercício do malefício se verificou, talvez o mais importante deles tenha sido a sua metamorfose em figura monstruosa digna de aterrorização. Isto porque, nos termos teológicos da época medieval, sempre foi primordial a noção de que o mestre da arte de metamorfosear era o próprio Satã, pai da dissimulação, do disfarce e da mentira.

Principalmente para o final da Idade Média, alastrou-se a crença de que o Demônio transmitia à mulher, tornada feiticeira, o poder de metamorfosear não só a si mesma, como também aos outros seres vivos ao seu alcance. Em termos bastante simples, essa era a razão pela qual a mulher resvalava, dada a sua susceptibilidade natural para a fraqueza e para a mercê do Mal, muito facilmente para a condição de bruxa. Nesse aspecto, o *Malleus maleficarum* foi, para a época, um exímio tratado demonológico, extremamente caracterizado por sua misoginia, propondo teses e hipóteses bastante refinadas e tendenciosas sobre o assunto, resolvendo-o de forma bastante enredada e complicada, através de argumentos de grande manipulação e de efeitos retóricos.

Porém, antes do aparecimento do *Malleus*, já alguns posicionamentos ideológicos e imaginários da Idade Média visionavam a mulher relacionada à magia e a negativas propiciações sobrenaturais, em que o princípio feminino portava-se de segredos e de mistérios de cosmologias pagãs acerca de arcanos destinos da vida e da morte. Se tais concepções não podiam ser propriamente tachadas como fruto do imaginário demonológico, tal como se manifestou para o final da Idade Média, no entanto, nelas não faltavam ingredientes maliciosos de desconfiança da integridade feminina.

Nesses ingredientes já apareciam, ainda que de forma incipiente, certas considerações demoníacas sobre a mulher, as quais começaram a surgir na Europa em virtude de relatos de viajantes ao Oriente, ocorridos a partir dos séculos XII e XIII. Para se citar aqui apenas alguns casos, buscados a essas conhecidas narrativas de viagem, os nomes os de William de Roebuck, do século XIII, e de John de Mandeville, já citado, servem como exemplos característicos desse tipo de literatura, em que o imaginário e o fantástico se apresentavam mais instigador pelo seu caráter anedótico e ventilador de ideias e de concepções correntes nutridor das curiosidades populares.

Roebuck, em um determinado ponto do seu relato, faz uma breve menção acerca de um transe, ao que tudo indica motivado por expedientes xamânicos, no qual uma jovem escrava do local visitado tinha sido adormecida por adivinhos. Nesse transe, a escrava viajou ao reino dos mortos e, no final do terceiro dia, voltou ao mundo real para proferir nomes de pessoas conhecidas que lá havia visto, deduzindo-se disso que tais pessoas estavam prestes a morrer (BERGERON, 1735, col. 127, p. 125). Se, nessa referência, a conotação demoníaca não é discutida, o

mesmo não ocorre em outra passagem, onde já se declara a magia enquanto obra de feitiçaria, portanto, de atributos maléficis.

É o que acontece durante a estada de Roebruck na corte do Grão-Cã, onde testemunha um ato de magia que havia se servido da mulher para curar um malefício que, para a mentalidade do viajante, não podia senão ser obra do Demônio. Foram chamados mestres adivinhos para assistirem uma doente, os quais mandaram que uma das mulheres que ali estavam presentes pusesse a mão no lugar onde mais doía na enferma, ordenando que, se encontrasse alguma coisa ali presa, a arrancasse imediatamente. A mulher assim o fez, e arrancou do lugar dolorido um pedacinho de pano ou feltro, que logo que foi lançado ao chão começou a fazer barulho e arrastar-se como se fosse algo vivo. Colocada na água, a coisa se converteu em sanguessugas. Então, os mestres adivinhos declararam, sem sombra de dúvida, que aquela mulher que estava doente havia sido enfeitiçada (BERGERON, 1735, col. 125, p. 364).

Essa sugestão da presença de poderes e de sortilégios mágicos em distantes terras alienígenas, formadora do imaginário europeu acerca dos estranhos costumes das terras orientais, permaneceu tão arraigada que, mesmo nas viagens oficialmente históricas, não chegou a dissipar-se. Foi o que aconteceu com Cristóvão Colombo quando, no seu *Relato aos reis*, referente à sua quarta viagem às suas Índias Ocidentais, chega a dizer que, devido às duras penas por que passavam, alguns dos tripulantes da sua esquadra imaginavam que haviam sido enfeitiçados. Isso porque abordaram uma ilha cujos nativos, segundo o Almirante, eram grandes feiticeiros, os quais haviam enviado aos visitantes duas moças que se puseram a dançar diante deles e que tinham consigo escondidos uns pós-mágicos (COLOMB, 1961, p. 180-181).

Mandeville, ao encaminhar o assunto, já tocando de forma mais direcionada a questão da mulher associada ao demoníaco, comenta sobre a sua predisposição para o consórcio com o Inimigo do inferno. De tal união surgiriam os monstros. Tratando da descendência de Cam, o amaldiçoado filho de Noé, diz que ele era o ancestral do Grão-Cã, soberano das terras orientais famosas, no imaginário europeu, por suas populações de raças humanas monstruosas, já relacionadas por Plínio, o Velho, no século I (PLINY, 1962). No seu livro de viagens, refere-se ao fato de amiúde os inimigos do inferno virem deitar-se com as mulheres da corte do Grão-Cã, engendrando diversos tipos de povos desfigurados e anômalos, uns sem cabeça, outros sem pernas, outros com um só olho, outros com pés de cavalo, e muitos outros com membros desfigurados e deformados. Comenta, ainda, Mandeville que foi dessa geração de Cam que surgiram os povos pagãos que viviam nas ilhas marítimas de toda a Ásia (MANDEVILLE, 1953, p. 354).

Segundo o estabelecido pela doutrina religiosa, se aos demônios não era permitido por Deus gerar diretamente descendentes entre os humanos, em compensação eles recorriam a uma ardilosa maneira, bem característica da sua enganosa

e pérfida natureza. Recolhiam o sêmen de um homem, fazendo-se de súcubos e transmitiam-no a uma mulher, fazendo-se de incubos. É o que expõe, de forma institucionalizada, o *Malleus maleficarum* ao tratar do assunto, discorrendo sobre um rol de seres monstruosos de diversas origens, provenientes da paternidade de silvanos e de faunos. Tais criaturas, vulgarmente chamadas de incubos, foram confirmadas e testemunhadas, por pessoas dignas de confiança, como despudorados sedutores de mulheres, consumando com elas a sua união demoníaca (KRAMER; SPRENGER, 1973, p. 166-169).

O *Malleus maleficarum*, mais especificamente na Questão III da Primeira Parte, resolve, de modo categórico, essa questão da procriação de seres humanos por demônios incubos e súcubos, narrando que a resposta afirmativa era de credo católico e que a negativa era contrária não só às palavras dos santos, mas também às da Santa Escritura. Portanto, para chegar a tal conclusão amparava-se em pressupostos bíblicos, em pronunciamentos de santos doutores da Igreja, a exemplo de Santo Agostinho, dos séculos IV e V, e em outras tantas doudas autoridades como Guillaume d’Auvergne e Thomas de Cantimpré, ambos de século XIII (KRAMER; SPRENGER, 1973, p. 168).

Se o Demônio podia seduzir tanto o homem quanto a mulher, transformando-se para aquele em súcubo e para esta em incubo, a fim de conseguir sua monstruosa prole infernal, entretanto, era à mulher que se imputava uma maior falibilidade. O natural poder da imaginação feminina era considerado tão grande e incontrolavelmente disperso e fantasiador, senão histérico, que era capaz de gerar anomalias de parentesco ou monstros, mesmo sem o conhecimento da consciência, e por uma espécie de estabelecimento de conexão entre elementos diferentes que se misturavam.

Para a defesa desse julgamento atribuído ao poder da perversa *imaginatio* feminina, recorriam os comentadores à autoridade bíblica, encontrando no Gênesis aquela passagem que conta que Jacó, ao deixar os serviços de Labão, tomou para si, como forma de pagamento, os carneiros pretos e as cabras malhadas do rebanho do seu tio. Colocou nas manjedouras, em frente dos animais, varetas descascadas, de modo a formar faixas brancas. Ao virem beber água, os animais se acasalavam e, depois disso, davam à luz pequenas crias listradas, salpicadas e malhadas. Antes tivera Jacó o cuidado de colocar diante das varas os animais robustos, para que os filhotes listrados fossem também os mais fortes. E assim tudo o que era fraco foi para Labão e o que era forte e robusto, para Jacó. Jacopo de Varazze, no século XIII, retoma, em um dos seus sermões sobre os estigmas de São Francisco de Assis, esse episódio bíblico que discutia, com suprema força de autoridade, a questão da inter-relação entre visão, imaginação e corpo, tão glosada pelo pensamento medieval, principalmente em referência à mulher (VARAZZE, 1926, p. 113 e segs.).

Se a Sagrada Escritura não comenta, nessa passagem, sobre nenhuma interferência de poder maléfico sobre o ato da concepção das crias, o mesmo não aconte-

ceu com um comentário análogo feito por Santo Agostinho. Em sua *De civitate Dei* (Cidade de Deus) (1993), o bispo de Hipona menciona Varrão, a respeito da veneração dos antigos por um boi chamado Ápis. Com a morte desse boi, procurando por um substituto, eles colocaram diante dos olhos de uma vaca a imagem de um boi listrado, a fim de que a vaca, pelo seu desejo sexual, formasse o que deveria aparecer como características no feto. Esse efeito da visão e da imaginação sobre o corpo constituiu uma hipótese para que Santo Agostinho discorresse sobre o aproveitamento que os demônios faziam para enganar os homens através de fantasmas (*phantasia*), dando origem a excrescências noturnas, da mesma forma que Jacó constituiu um rebanho de animais listrados com varetas listradas (AGOSTINHO, 1993, XVIII, V). Com Santo Agostinho ficou, portanto, instituído, com o peso de *auctoritas* (autoridade), que o poder da imaginação feminina torna-se suscetível de ser aproveitado pelo Demônio para as suas artimanhas e criações contrárias aos procedimentos normais instituídos por Deus na natureza, gerando, inclusive, as mais hediondas criaturas e fenômenos teratológicos.

O poder da imaginação feminina e a sua interferência nas condições de formação e nascimento do feto, reconhecido desde a Antiguidade, foi assunto retomado por Ambroise Paré, inveterado e fértil criador de monstros no recém saído do medievo século XVI. Paré dedicou o capítulo IX do seu *De monstres et prodiges* (Sobre monstros e prodígios) à imaginação da mulher ao engravidar-se. Para abalizar os seus comentários sobre o assunto, recorreu-se ao tradicional método medieval da *auctoritatis formula* (fórmula de autoridade), citando, para tanto, autoridades antigas, tais como Damasceno, autor sério, que afirmara ter visto uma jovem nascer peluda como um urso em virtude do fato de sua mãe, no momento da concepção, ter olhado com demasiada atenção para uma imagem de um São João vestido com uma pele semelhante à do animal. No livro, menciona ainda Paré o caso curioso de Hipócrates, que havia salvo da condenação de adultério uma princesa de pele branca, como a de seu marido, que havia dado à luz uma criança negra, persuadindo que tal acontecera devido ao fato de a mãe ter prestado demasiada atenção ao retrato de um mouro que, de costume, ficava pregado junto ao seu leito (PARÉ, 1971, p. 35-36).

Foi ainda no século XV, em que se verificaram ousadias mais empíricas e experimentais na investigação da natureza e do corpo da mulher, que a sua demonização se encaminhou para um posicionamento mais radical e de maior “logicidade”, constituindo uma verdadeira demonologia. Fato curioso, mas passível de explicação, se for levado em conta o fato de nessa época já o fenômeno da secularização do Humanismo estar a acontecer. Enfoque semelhante também se verificou no tratamento do teratológico, a ponto de o diabo, a mulher e o monstro se suporem.

Outro motivo dessa exacerbada demonização da mulher pode ser o fato de, no fim da Idade Média, com o crescente contato do Ocidente com o Oriente, o

monstruoso, impregnado agora de sugestões e de motivos do diabólico oriental, ter modificado concepções anteriores acerca do demoníaco no pensamento europeu, chegando a inspirar, de modo cada vez mais sombrio e pessimista, não só a religião, mas também a arte e a estética, para não dizer a vida toda. Aquela ideia, corrente nos longos séculos medievais, de que o monstro tinha uma realidade cosmológica e de categoria natural, habitando remotas e distantes partes do *orbis terrarum* (globo terrestre), cede lugar agora a uma crescente concepção da sua existência enquanto fenômeno individual, mais histórica e geograficamente localizado, tendo o dom de prodigiosamente interferir e de significar tempos, circunstâncias presentes e realidades atuais, falando em nome de Deus ou deixando-se reger pelo seu rival, o Demônio.

Nesse amálgama do monstruoso com o diabólico, a mulher, *ab origine* (desde a origem) deformada espiritual e moralmente pelo pecado, tornou-se o elemento de consubstanciação mais propício. Com a sua natural predisposição, já desde o Jardim do Éden, para a vaidade e o orgulho, tornara-se consorte, como as bruxas, ou vítimas do Inimigo infernal. Esse pecado da vaidade e do orgulho femininos encontra-se, num misto de misoginia e de moralização, em uma enorme e rica quantidade de ilustrações do final da Idade Média. Uma dessas ilustrações, bastante exemplar pela riqueza de detalhes, é aquela apresentada por Sebastian Brant (1913), no século XV, em sua *Das Narrenschiff ad Narragoniam* [Nau dos tolos], que mostra uma mulher cheia de si, toda toucada e bem vestida, olhando para um espelho.

A dama está sentada sobre um pedaço de pau fendido, como se fosse uma forquilha para capturar, segurado por um demônio em forma de medonha ave com garras de rapina. Por debaixo da mulher, a gravura mostra uma grade, sob a qual estão desenhadas as labaredas do inferno (SCHULZ, 1913). Para os medievais, a representação não podia ser mais evidente: as mulheres vaidosas e orgulhosas se afastavam do caminho da virtude, sendo presas fáceis da luxúria e da hipocrisia, como as meretrizes, as quais sempre eram espreitadas por uma monstruosa goela infernal. Já no bestiário, conforme anteriormente comentado, essa imagem da meretriz está associada com a carga simbólica do *cocodryllus*.

Muitas vezes, a estreita associação do diabo com a mulher era tamanha que, por um curioso processo de contaminação, o imaginário medieval tardio concebia figuras demoníacas, dispostamente caracterizadas como masculinas, mas portadoras de seios femininos, representando o pecado da luxúria, numa época em que o simbolismo feminino se tornava, cada vez mais, carregado de culpa e de maldição. Encontrava-se aqui, portanto, bastante distante do caso das antigas concepções mitológicas das chamadas deusas-mãe, ou entidades da fecundidade que, apresentando-se com atributos masculinos (fálicos), queriam, segundo os mitólogos, indicar a união natural, necessária à vida, do princípio feminino com o masculino. Se parece ser verdade que a luxúria era também representada por demônios masculinos e bissexuais, era, entretanto, o Demônio feminino que parecia ter mais realce, dada a

sua associação com o animalesco e com o monstruoso, particularmente o ofídico. Desse modo, a mulher tornou-se potencialmente demoníaca, podendo descambar-se para a bruxaria, praticando, em si e nos outros, operações monstruosas assistidas pelo Inimigo do Inferno. Nesse amálgama semântico, a mulher não se distinguia do monstruoso e este, do demoníaco, podendo-se mesmo ler a equação em qualquer sentido dos seus termos.

A visão de que existia uma natural propensão feminina para o libidinoso correspondia, no imaginário das civilizações, à representação da sexualidade da mulher ligada à monstruosidade por reduplicação do excesso. Entretanto, é necessário ressaltar que nem sempre a sexualidade feminina supôs, nas antigas mitologias, a monstruosidade considerada no seu lado malévolos. Muitos exemplos presentes nas mais diversas mitologias dão prova de que várias divindades femininas, deusas-mães relacionadas à fecundidade, eram representadas com traços monstruosos. Nesse sentido, dado o grafismo da representação, basta lembrar o caso da deusa egípcia Mut, retratada como possuidora de um corpo caracteristicamente feminino, mas que portava um pênis em estado de ereção. Não propriamente monstruosa pelo seu corpo, mas estreitamente relacionada ao teratológico, era o caso de Elêusis e da Grande Mãe, cujo rito, celebrando seus mistérios, indicava a união mística com a serpente, símbolo que substituiu o falo nas culturas paleorientais e mediterrâneas (DURAND, 1969, p. 367).

No cristianismo, essas figuras deixaram de significar a força criadora da natureza, a qual se realizava através dos princípios feminino e masculino, para indicarem simplesmente a sexualidade monstruosa que se relacionava apenas com o lado malévolos da lascívia e da libido feminina associadas ao demoníaco. É o caso do dragão de sete cabeças do Apocalipse, antiga serpente, diabo ou Satã, identificado como uma das formas da besta, a Prostituta, representando a impura Babilônia, grande fornicadora (18: 3). (2: 1-17; 12: 9; 17: 15; 18: 3). Essa associação da serpente à mulher destruidora é antiga e remonta a mitos de diversas civilizações, nos quais os heróis eram frequentemente engolidos por monstros ofídicos, lembrando aqui a imagem, bastante cultivada na Idade Média, da *vagina dentata* (WALKER, 1988, p. 328).

Na iconografia medieval da representação do setenário dos pecados capitais, existem exemplos da ilustração do pecado da gula que, no caso feminino, consorciava-se com a volúpia esfaimada da sexualidade da mulher, disposição corpórea regida, no entendimento religioso medieval, pelo apelo ao coito satânico, geralmente personificado por medonhos seres animalescos tomados pelo priapismo. A essa ganância sexual feminina respondia o medo e o horror do homem à emasculação, desdotação da sua integridade falologocêntrica (CUDDON, 1992, p. 341), apanágio patriarcal da sua tradição judaico-cristã.

Se, para a mentalidade medieval, esse era um assunto urgente, fruto de uma ordem androcêntrica, histórica e culturalmente determinante, o mesmo não

acontecia em outras civilizações. A própria ambiguidade sexual da esfinge edipiana (masculina pela sua virilidade leonina e feminina pela sua cabeça e busto de mulher) não parecia tão problemática para os gregos. Foi no Renascimento que a esfinge de Gizé, ao que tudo indica devido àquela anteriormente comentada reação à secularização do princípio dos tempos modernos, passou a ser considerada como símbolo da luxúria. Andrea Alciato, no século XVI, já interpretara a esfinge como figura da volúpia, e o seu comentador Minos explicava que, como a esfinge, a volúpia é doce e alegre à primeira vista, mas amarga e triste depois de experimentada.

Entretanto, esse verdadeiro curto-circuito entre a monstruosidade e a sexualidade, conferida no feminino, havia se tornado uma obsessão, por meio do tratamento religioso e moral do assunto, para o final da Idade Média, correspondendo a escatologias que tematizavam o fim dos tempos avassalados pelo apocalíptico demoníaco.

Comentou-se anteriormente neste artigo acerca da dificuldade em distinguir a mulher e, progressivamente, a feiticeira do monstro e este, dos demônios; evolução essa que atingiu o seu apogeu no final da Idade Média, expressando-se claramente nas teses desenvolvidas pelo já aludido *Malleus maleficarum*. Entre outras razões mais sutilmente construídas, um forte ingrediente misógino, responsável pelo endosso da mulher enquanto bruxa, foi a sua projeção como imagem de uma consumada impureza acontecida desde o momento da sua criação no Jardim do Éden. E isso tinha a ver com o monstro, imagem da corrupção e do desvio da pureza da forma, principalmente quando tal desvio realizava-se por intervenção demoníaca.

A estratégia da poluição da mulher, consumada na imagem da feiticeira, tinha como resultado óbvio a sua condenação a uma condição de acusada, cujo julgamento ditaria a necessidade não só do expurgo do mal nela contido, mas também do seu próprio extermínio. Em termos psicossociais, considerar o aniquilamento do malévolo feminino traria como efeito compensador exorcizar o medo, principalmente numa sociedade como a medieval, fortemente marcada por uma compulsiva femifobia patriarcalista. Assim, a feiticeira tornou-se a projeção construída para representar, de forma completa e propícia, a face noturna, o “continente negro” que Gilbert Lascault metaforizou como a sexualidade feminina capaz de, pelos seus descabros eróticos, ser porta aberta para a formação do monstruoso (1973)<sup>1</sup>.

A feiticeira copulava com os demônios e dessa união com o mundo de baixo nasciam os monstros ctônicos. Essa era a faceta demoníaca da impureza feminina verificada nas orgias noturnas dos sabás, em que perversões paródicas dos atos sexuais invertiam as suas condições normais e naturais necessárias à preservação da pureza das espécies, gerando assim seres anormais e monstruosos.

---

<sup>1</sup> 5ª parte, cap. I

Entretanto, essa ideia da impureza feminina existiu formada mesmo antes da sua derivação para o demoníaco. Em corpo e sangue, a mulher já era, por natureza, considerada impura. Na tradição hebraica, que aqui interessa mais de perto, mas também de forma recorrente em muitas outras civilizações, o ciclo menstrual da mulher era sinal mais que evidente da sua impureza. No que se referia à relação da impureza com o monstruoso, Paré, recorrendo-se à autoridade de Esdras, e comentando que o sangue menstrual podia contaminar as mulheres, recomendava ao homem não ter união carnal com uma mulher menstruada. E dava a entender, seguindo o pronunciamento de Santo Isidoro de Sevilha, que o sangue menstrual vicioso, sujo e peçonhento, capaz de até mesmo gerar monstros, descarregava algo imundo e corrupto que existia no corpo e no sangue da mulher, mesmo antes da sua purgação (PARÉ, 1971, p. 6-7; 152).

Contudo, essa ideia da sujidade e da impureza do sangue menstrual parece possuir uma significação arquetípica que ultrapassa o pensamento tradicional da cultura Ocidental. Se a condição de impureza natural da mulher podia, por meio do seu sangue menstrual, gerar monstros, ela mesma, enquanto fonte, podia também transformar-se em monstro. Nesse caso, o exemplo clássico era a Quimera. Fulgêncio, nos séculos V-VI, cujos estudos de mitologia foram por fim a fonte da maioria das interpretações medievais acerca da Quimera, já comentava que o amor despertado por uma mulher possuía uma força espetacular digna desse monstro. E alegorizava essa força brutal do amor com base nas três cabeças do monstro, as quais representavam as fases do começo, desenvolvimento e fim do amor. A sua natureza leonina representaria a violência com a qual o amor poderia invadir a alma; a caprina, o apetite insaciável da luxúria, e a do dragão, o veneno do pecado que ela transmitia às suas vítimas (LASCAULT, 1973, p. 295). Fazendo coro a esse monstruoso poder fatal da mulher, o Eclesiastes, ao tratar da sua concupiscência, identificou-a como o mais mortal dos monstros.

Todavia o pronunciamento tachativo, por sua força de instrumento inquisitorial legalizado, dessa equivalência da mulher ao monstro que matava a quem encantava, vinha do *Malleus maleficarum* que expunha ser a mulher uma espécie de quimera. O *Malleus* explicava que a mulher-quimera tinha a propriedade de adornar-se com a nobre face do leão radiante, profanar-se com o ventre de cabra e armar-se com a cauda peçonhenta do escorpião. Por ser mentirosa por natureza, enganava por seu belo semblante, linguagem atraente e maviosa voz como a das sereias, mas todo esse atrativo resultava na morte do incauto. O *Malleus maleficarum* foi tão irremediavelmente misógino e derogatório que nem mesmo a mulher bondosa escapou, visto que, como todas, se submetia às mesmas paixões carnis, lembrando, nesse ponto, que o Eclesiastes, e também a Igreja, lamentavam ser a mulher mais amarga que a morte, isto é, que o próprio diabo, cujo nome, segundo o Apocalipse 8: 8, significa morte (peste). E encerra o comentário dizendo que o homem foi divinamente preservado dessa vocação maléfica da mulher, desse

flagelo, uma vez que Deus quis nascer e sofrer enquanto homem (KRAMER; SPRENGER, 1973, p. 207-208).

Essa verdadeira maldição inata da mulher, que a transformava em bruxa, no estágio máximo da impureza, principiava com a responsabilidade, a ela atribuída, da introdução do Pecado Original no mundo. Pecado esse que, decorrente da natural afinidade das mulheres com a luxúria, que nelas assumia dimensões desenfreadas, tornava-as incapazes de serem saciadas pelo homem. Daí procurarem a saciedade das suas paixões carnis exacerbadas nos demônios, metamorfoseando-se em bruxas, suas parceiras ideais. O *Malleus maleficarum* a isso se refere citando o livro dos Provérbios. Tal livro cita que, no mundo, só havia três coisas que nunca se fartavam e quatro que nunca diziam “basta”. As três coisas eram: o *sheol* (o mundo subterrâneo obscuro, acreditado pelos hebreus como a morada dos mortos), o ventre estéril da terra que nenhuma água saciava e o fogo que nunca se satisfazia. A essas três coisas o *Malleus maleficarum* acrescenta uma quarta: os lábios vaginais femininos que se folgavam com os demônios (1973, p. 208). Daí que as mulheres mais predispostas à bruxaria fossem as mais infectadas pelos apetites carnis, isto é, as adúlteras e as fornicadoras (1973, p. 223-229). As bruxas teriam, em decorrência disso, um domínio maior sobre a genitália, a ponto de tornar o homem incapaz de copular e a mulher, de conceber (1973, p. 356).

Esse poder maléfico das bruxas sobre a sexualidade exercia-se não só sobre o ato sexual em si, mas também sobre o ato criador de maneira geral, pois, ao se fracassar sexualmente, a descendência ficava comprometida. Sobre o assunto, o *Malleus maleficarum*, citando São Tomás de Aquino (AQUINAS, 1963), comenta que Deus permitiu maior malefício sobre os atos sexuais do que sobre outros atos porque foi pelo sexo que o pecado penetrou no mundo, tornando o homem escravo do Diabo (1973, p. 209-210).

Esse era o motivo ancestral, primitivo e arcaico, aproveitado pela teologia bíblica, em virtude do qual o homem amedrontava-se diante da sexualidade feminina, isto é, diante da possibilidade de a mulher repetir para sempre o ato sexual primordial que havia introduzido no mundo a corrupção e a castração do homem, ou seja, a sua esterilidade e impotência vividas em seu corpo como forma de morte adiada. Porque foi pelo sexo que o homem havia morrido para a vida eterna no Paraíso. Essa síndrome femifóbica esteve presente nas concepções primordiais de muitas civilizações através da ideia da ambivalência do prazer proporcionado pela fêmea, isto é, da mesma forma que ela tinha o poder de dar o prazer e a vida, tinha também o poder de retirá-los, causando a dor e a morte. Esse traço de mentalidade arcaica concebia os primórdios do ser por meio da aceitação da primeira imagem da mulher como mãe onipotente, misto de provedora benéfica e negadora maléfica. Essa espécie de *Magna Mater* (Grande Mãe), erótica e tanatológica, que aparecia em tantas civilizações, foi exemplificada pelo culto de Cibele que, de forma bastante veemente, simbolizava os ritmos da fecundidade

e da morte, da fecundidade pela morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1969, p. 271).

Já para o final da Idade Média, acentuou-se o lado malévolo desse binômio, o qual se tornou encarnado na figura da feiticeira. O *Malleus maleficarum*, dogmatizando esse poder maléfico, discorre sobre os sete métodos usados pelas feiticeiras para infectar e corromper magicamente o ato venéreo e o feto concebido, sendo que o último método, ou seja, o de elas oferecerem as crianças aos demônios, revelava o seu caráter destruidor da original intenção da Criação Divina. Esse poder maléfico das feiticeiras sobre os homens estendia-se a toda a natureza, sendo elas capazes de provocar diversos danos aos animais e aos frutos da terra (KRAMER; SPRENGER, 1973, p. 209).

As feiticeiras tinham domínio sobre os rebentos humanos e sobre a natureza, comprometendo, por seus malefícios demoníacos, a continuidade da vida ou propiciando o surgimento de vidas monstruosas. Consagravam os recém-nascidos aos demônios ou matavam-nos, antes do batismo, para fazer unguentos, com os quais untavam suas vassouras ou congêneres para se transportarem aos sabás, ou de um lugar para outro. Essa predileção das feiticeiras pelas crianças recentemente nascidas não era gratuita no imaginário medieval demonológico.

Havia um corolário religioso e estava ligada ao antijudaísmo pelo seu caráter herético na recusa do mistério da Eucaristia, em que a transubstanciação configurava também a presença do menino Jesus na hóstia consagrada, símbolo do renascimento ao lado do seu sacrifício mortal. Isso era demonstrado em inúmeras narrativas que tocavam no assunto, apresentando o menino Deus surgindo terrificado, em prantos, da hóstia torturada (COHN, 1962, p. 79). Esse conluio do judeu com a mulher feiticeira e com o Diabo foi uma presença quase obrigatória, bastante verificada na mentalidade medieval (RAPHAËL, 1972, p. 38).

Toda essa detração demonológica do malefício da mulher não aconteceu de forma simplesmente despreparada. Foi, sobretudo, resultado de um longo processo de difamação discursiva e fátual que, com raízes na Antiguidade clássica e na antiga tradição judaica, caracterizou os modelos da misoginia na Idade Média, desde a sua contribuição patrística até a disseminação do seu legado por todo o período medieval e posteriormente.

Sem ter tido a intenção de se repetir uma vez mais a histórica litania da desgraça da derogada severidade de julgamento da mulher como geradora e responsável pela entrada do malefício espiritual e material no mundo e na vida do homem, este artigo, para além da instrução que poderá proporcionar sobre o assunto, objetiva validar uma proposta de valor indubitavelmente ético, de combate aos preconceitos, à misoginia, que tão duramente malsãos e perversos, ainda nos dias atuais, atingem as pessoas e a nossa sociedade.

FONSECA, P. C. L. Roots of medieval horror to woman's demonic maleficence: some exemplary cases. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 151-168, jul./dez. 2018.

■ **ABSTRACT:** *This article examines some of the most significant examples that constitute the symptoms of medieval horror to woman's demonic maleficence. Starting from mythical and fabulous accounts of emblematic figures of the feminine malignancy of the ancient and medieval tradition, such as the snake-women, the gorgons and the basilisk, the article brings misogynistic testimonies of theologian saints of the medieval Church and of lay commentators on the monstrous nature of woman, arriving to her demonic "consecration" at the end of the Middle Ages. The hypothesis of reflection of this evil conjugation is the natural disposition of this category of maleficence towards the deformed and monstrous. This theological collusion of the woman with the devilish, measured in the representation of the witch and the medieval sorceress, has its properties conferred in the Malleus maleficarum (The Hammer of Sorceresses), one of the most efficient inquisitorial manuals of the time examined in some of its fundamental passages referent to the thematic treatment of the article. Finally, the article proposes, in addition to the instruction that it may provide on the subject, to present a proposal of undoubtedly ethical value, to combat prejudices, the misogyny, which so harsh and unhealthy, even today, affect people and our society.*

■ **KEYWORDS:** *Demonization. Feminine malignancy. Medieval horror.*

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Sto. **A cidade de Deus**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

AQUINAS, St. T. **Summa Theologiae**, xiii; xxxiv. Gen. ed. Thomas Gilby, OP, 60 v. Trad. Edmund Hill OP e R. J. Batten. London: Blackfriars, in conjunction with Eyre and Spottiswoode; New York: MacGraw-Hill, 1963.

BERGERON, P. **Voyages faits principalement en Asie dans les XIII.<sup>e</sup>, XIV.<sup>e</sup> et XV.<sup>e</sup> siècles**. Haia: Société de Géographie, 1735.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução Ecumênica Brasileira. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BRANT, S. Das Narrenschiff ad Narragoniam. In: SCHULZ, F. **Faksimile der Erstaussgabe von 1494**. BNUS alsatiques M 135 087. Estrasburg: Karl J. Trübner, 1913.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Robert Laffont, 1969.

COHN, N. **Les fanatiques de l'Apocalypse**. Paris: Julliard, 1962.

COLOMB, C. **Oeuvres**. Ed. A. Cioranescu. Paris: Gallimard, 1961.

CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. New York: Penguin Books, 1992.

DONTENVILLE, H. **Mythologie française**. Paris: Payot, 1973.

DURAND, G. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Paris: Bordas, 1969.

HANNON. **Périple**. Texto grego apresentado por J. G. Hug. Friburgo-no-Brisgau: X. Rosset, 1808.

HOLY BIBLE, THE. Tradução da Vulgata Latina. Belfast, ed. de 1852.

ISIDORO DE SEVILLA. **Etimologías**. Ed. bilingüe. Trad. J. Oroz y M. A. Marcos, v. 2. Madrid: B. A. C., 1982-1983.

KRAMER, H; SPRENGER, J. **Malleus Maleficarum**: Le marteau des sorcières. Trad. Armand Danet. Paris: Plon, 1973.

LASCAULT, G. **Le monstre dans l'art occidental**. Paris: Klincksieck, 1973.

LATINI, Brunetto. **Jeux et sapiences du Moyen Âge**. P.p. Albert Pauphilet. Paris: Gallimard, 1951.

MANDEVILLE, J. de. **Mandeville's Travels: Texts and Translations**. M. Letts (ed.), 2 v. Hakluyt Society, 2nd. ser. 101-102, v. 2. London: Hakluyt Society, 1953.

PARÉ, A. **Des monstres et prodiges**. Edição crítica e comentada por J. Céard. Genebra: Droz, 1971.

PLINY. **The History of the World Commonly Called the Natural History of C. Plinius Secundus**. Ed. P. Turner e trad. P. Holland. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

RAPHAËL, F. La représentation des juifs dans l'art médiéval en Alsace. **Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est**, n. 1, p. 26-42, 1972.

SALE, A. de. La salade (versão B). In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. T. I. Edição crítica de F. Desonay. Paris-Liège: Droz, 1935.

SCHULZ, F. **Faksimile der Erstaussgabe von 1494**. BNUS alsatiques M 135 087. Estrasburg: Karl J. Trübner, 1913.

VARAZZE, J. de. Sermo III de stigmatibus s. Francisci. In: LEMMENS, J. **Testimonia minora saeculi XIII de s. Francisco Assisiensi collecta**. (Col. Philosophica theol., 3). Ad Claras Aquas: Collegium S. Bonaventurae, 1926.

WALKER, B. G. **The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects**. New York: Harper & Row, 1988.

WHITE, T. H. **The Book of Beasts**: Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century Made and Edited by T. H. White. New York: Dover Publications, 1984.



***VARIA***

***VARIA***



# O RELÓGIO ANTIGO DE CASSIANO RICARDO

Samanta Rosa MAIA\*

- **RESUMO:** Este artigo procura analisar a posição do escritor Cassiano Ricardo diante das tendências literárias que vigoravam em 1925 no Brasil. Através de crônicas publicadas por ele, no jornal *Correio Paulistano*, buscou-se depreender uma teoria poética do autor e entender o papel fundamental que as reflexões acerca da “palavra” tiveram na sua teoria, considerando a presença do componente tanto modernista (por meio do conceito de “clownismo”), quanto parnasiano (por meio de Martins Fontes), como seus auxiliares.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cassiano Ricardo. Clownismo. Martins Fontes. Parnasianismo. Teoria poética.

*Um relógio que, por absurdo e ambíguo,  
marque mais os outroras que o agora.*

Cassiano Ricardo (1960, p. 23).

*L'amour de tête a plus d'esprit sans doute  
que l'amour vrai, mais il n'a que des instants  
d'enthousiasme; il se connaît trop, il se juge  
sans cesse; loin d'égarer la pensée il n'est  
bâti qu'à force de pensées.*

Stendhal (1846, p. 326).

Quatro anos antes da publicação do manifesto “Nhengaçu Verde-Amarelo”, em 1929, Cassiano Ricardo inicia, na redação do *Correio Paulistano* (1854-1963), uma série de crônicas, muitas vezes políticas, muitas vezes artísticas, regularmente lançadas às terças-feiras.

A aproximação de Cassiano Ricardo a Menotti Del Picchia e Plínio Salgado, de acordo com Maria Lúcia Fernandes Guelfi, data desse período (1987, p. 154). Ainda que se tenha sinalizado os anos 1923 e 1924 como marcos da formação

---

\* UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina – Programa de Pós-Graduação em Literatura – Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística – Florianópolis – SC – Brasil. 88040-900 – samantamaia9@gmail.com.

do grupo verde-amarelo, “corrente mais nacionalista e primitivista da Semana de 1922” (ARIENTI, 2014, p. 91), e que se possam observar, nos primeiros textos de Cassiano para o jornal, traços de um projeto de “demolição e reconstrução dos signos de brasilidade” (FERREIRA, 2002, p. 304) que viria se tornar mais sólido nos anos seguintes<sup>1</sup>, interessa, para este ensaio, localizar a teoria poética de Cassiano Ricardo presente em seus primeiros artigos, verificar se é pertinente ou possível pensá-lo, em 1925, como um “total convertido” ao vanguardismo modernista e em que medida o parnasianismo permaneceu como um componente importante das suas reflexões, especialmente no que concerne à “palavra”.

Um dos maiores jornais brasileiros, de importância histórica já firmada, o *Correio Paulistano*, que, segundo a pesquisadora Ângela Thalassa, foi

À época de sua fundação, [...] o primeiro jornal independente não atrelado a um partido político ou a uma escola literária; o primeiro a ser publicado diariamente em São Paulo e por longo período de tempo; o primeiro a ser impresso em máquina de aço (abandonando o sistema de prelo manual à mão escrava capaz de rodar apenas 25 jornais por hora); o primeiro que montou oficinas a vapor, o primeiro que saiu às segundas-feiras; o primeiro a ser impresso numa máquina rotativa e o primeiro a sair em grande formato. [Que] Foi ainda o primeiro jornal matutino a estampar clichês e a contratar fotógrafos para seu corpo de redação, num momento em que notícias ilustradas eram privativas dos “vespertinos escandalosos” [...]. Foi o segundo a usar linotipos e o terceiro a completar um centenário em plena circulação no Brasil. (THALASSA, 2007, p. 2).

Foi também, ainda de acordo com Thalassa, o único a cobrir de maneira positiva o movimento modernista e a reconhecer seu vanguardismo. Não vem ao caso defender os pioneirismos do *Correio Paulistano*, entretanto, cabe ressaltar a abertura que o jornal deu às inovadoras manifestações literárias de 22 e a permissão para que escritores como Menotti Del Picchia viessem a declarar abertamente a morte de um deus já morto – o parnasiano –, assim como a incentivar a “contaminação” pelas novas ideias.

Para Maria Lúcia Fernandes Guelfi, “a seriedade do jornal conservador” acabou por convencer Cassiano Ricardo da “seriedade da semana” (1987, p. 154). Sua transformação em “modernista convicto” seria então decorrente da atividade como redator no *Correio Paulistano*, que lhe propiciou um exercício semanal de reflexões acerca do que se passava no meio artístico (inclusive literário) e político brasileiro,

---

<sup>1</sup> Antonio Celso Ferreira coloca o ano de 1925 como referência para a divisão dos blocos intelectuais e artísticos modernistas “em torno de diferentes propostas político-culturais”, enquanto, como mencionado por Douglas Arienti (2014, p. 91), Eduardo Jardim de Moraes e Mônica Pimenta Velloso pensam em uma segunda fase para o modernismo brasileiro tomando por base o ano de 1924. A determinação exata, acredito, é prescindível.

além de novos contatos pessoais, e, como ele mesmo declara, da participação na fundação e condução da revista *Novíssima* (dez. 1923 – jun/jul 1926) – servidora da Beleza, “Bendita a prisão da Beleza” (GUELFY, 1987, p. 226), a revista “clássica moderna” que ecoou “racionalismo objetivo parnasiano” ao mesmo tempo em que propôs diálogo com os modernistas (GUELFY, 1987, p. 156).

Até 1925, Cassiano Ricardo havia publicado *Dentro da noite*, em 1915, *Evangelho de Pã*, em 1917, *Jardim das Hespérides*, em 1920, *Atalanta (a mentirosa de olhos verdes)*, em 1923 (livro que teve uma segunda edição, juntamente com o lançamento de *Borrões de Verde Amarelo*, em 1926), e uma segunda edição do segundo livro com o título modificado para *A fruta de Pã*. Conforme indica a *Revista Brasileira* de 1976, em número especialmente dedicado ao escritor, a mudança no título deste livro teria se dado “por sugestão do poeta Luis Guimarães Filho, que estranhou chamar-se evangelho a um deus da mitologia grega” (1976, p. 7). Encerrava Cassiano o seu ciclo parnasiano descobrindo a revolução da Semana de Arte Moderna, descobrindo que a revista *Novíssima* poderia servir-lhe de ponto de encontro para a pretendida atualização estética e para o trânsito de ideias, e descobrindo que sua mitologia era confusa.

O conjunto de textos analisados compreende cerca de quatorze artigos publicados por Cassiano Ricardo no jornal *Correio Paulistano* (disponível pela Biblioteca Nacional Brasileira em formato digital) no ano de 1925. A seleção de textos se baseou em dois critérios. O primeiro é referente à cronologia da vida literária do escritor: 1925 é o ano de estreia, ao que tudo indica, da sua coluna no jornal, em que seu envolvimento com o modernismo ainda era recente, assim como o seu envolvimento político, o mais vigoroso, em germe. E o segundo é o critério temático: o tema tratado no artigo deveria ser relevante para se pensar os aspectos literários propostos – a saber, a teoria poética de Cassiano Ricardo. Como “teoria poética”, no caso deste artigo, entendo a visão pessoal de Cassiano Ricardo, no plano teórico (que não implica necessariamente uma correspondência com o “plano prático”), dos procedimentos de criação poética, isto é, dos procedimentos de criação do poema. No decorrer da investigação dos textos, optei também por manter, entre aspas, os termos como utilizados pelo autor e recolher outras referências que porventura surgissem como opção de enriquecimento do trabalho para que servissem de apoio para a análise, visando à consolidação dos objetivos.

É necessário, primeiramente, atentar para a simultaneidade de eventos. Tendo-se escolhido o ano de 1925 e Cassiano Ricardo como recorte para objeto deste artigo, por melhor representar as transições e permanências literárias do início do século XX, não é permitido esquecer que o escritor cumpriu nesse mesmo tempo função de destaque como fundador e diretor, ao lado de Francisco Pati, da revista *Novíssima*. O ano de 1925 é marcante também para a revista. De acordo com a análise de Maria Lúcia Fernandes Guelfi, em 1925, a *Novíssima*, que estava então no seu segundo ano de vida, começava a ter publicações irregulares (GUELFY, 1987, p. 21). Além

disso, por volta do fim de 1924 os textos divulgados já demonstravam que a revista mudava ligeiramente seu posicionamento diante, por exemplo, da Academia, que passa a receber críticas constantes, chegando a ter o nome gravado inteiramente em minúsculas (GUELFY, 1987, p. 83). A pesquisadora descreve com muito acerto o “ideário estético” da revista, cujo caráter, pretensamente libertário, tinha como centro a “concepção estética dum ideal superior”, ou seja, de uma estética que está a serviço exclusivo da Beleza” (GUELFY, 1987, p. 78), buscava conciliar passado e presente, e sua filiação ao “classicismo moderno” francês. Conquanto esteja claro o objetivo de reconstituir a teoria poética de Cassiano Ricardo, deve-ser ter em conta, portanto, a correlação entre esses dois modos de “concepção estética”, o da revista e o do escritor.

A propósito das críticas feitas à “academia” pela *Novíssima*, Maria L. F. Guelfy afirma que a dissolução da imagem da instituição iniciou com a reportagem sobre a conferência de Graça Aranha de 1924 e seu desligamento da Academia Brasileira de Letras. Ao contrário do esperado, a revista não rechaçou o escritor de *Canaã* e, desse tempo em diante, assimilou as críticas feitas, “demonstrando uma posição bastante semelhante à dele, na medida em que assumia o seu papel dentro do Modernismo” (GUELFY, 1987, p. 76).

“O sinal da pátria”, o primeiro dos textos coletados para este artigo, de janeiro de 1925, pontua justamente as propostas de Graça Aranha negadas pela “Academia”. Nele, Cassiano Ricardo faz uma distinção entre a “nacionalidade de espírito” e o “espírito nacional”; a primeira, aludida pela “Academia”, referir-se-ia à “simples nacionalidade de pensamento, individualmente considerado”, enquanto o segundo referir-se-ia à “fisionomia da pátria”, “que marca a diversidade dos indivíduos e das cousas com a identidade de um fim superior”. O problema da identificação do “espírito nacional” com a “literatura” (o problema clássico da autonomia e da nacionalidade literárias) será a constante dos textos, e as dimensões europeias das “escolas” literárias brasileiras, das quais o parnasianismo é a evidência mais aparente e bruta, outro assunto em ênfase. A “flutuação permanente de ideias”, isto é, a transfiguração da literatura em uma “questão de modo”, “qual a que preocupa, ao fim de cada estação, a inteligência das mulheres borboletantes”, estaria a amarrar a literatura brasileira, desde os “primórdios” parnasianos até o futurismo, à Europa.

Como o próprio autor coloca, a matéria é gasta, mas é na queixa contra as “escolas”, especificamente o parnasianismo, que as menções a “tema”, “motivo”, “modelo”, “fórmula” e “beleza” surgem:

Isto [modismo literário] se verifica com muita facilidade, na decantada questão das escolas, em que predomina a imposição do “tema”, que é a paralisia do “motivo” e em que se proclama, a todo momento, o culto fetichista do “modelo”, que outra coisa não é senão a fórmula da beleza codificada. O parnasianismo, que está cheio desses temas e dessas fórmulas [...]. (RICARDO, 13/01/1925, p. 3).

O estilo está para o indivíduo como o assunto está para a pátria. Em prol da “nacionalização dos assuntos” e do direito de “repelir os motivos estranhos” é que Cassiano Ricardo advoga em favor do máximo de “liberdade em todos os sentidos”. Assim como a *Novíssima* procurava “acertar o passo com o novo”, adotando a renovação como pauta de seu projeto estético, porém sem incorporar o impulso destruidor do passado e da tradição (sem deixar de “oscular as mãos à velhice”), Cassiano Ricardo tentou o equilíbrio até quando pôde entre a estética tradicional do novo, na qual a surpresa e o inesperado tinham sua parte, porém dentro de uma noção de continuidade temporal, “modelar” para o desenvolvimento artístico, e a moderna estética do novo, que enxergava no antigo o primitivo e se alicerçava na noção de progresso (COMPAGNON, 1996, p. 16-23).

Em “Escritores parasitários”, embora o título possa remeter a “parnasianos”, o autor reporta-se aos gramáticos e críticos de literatura, imputando-lhes uma existência dispensável. Para ele, existiria uma diferença entre escritores “que se metem pelos interstícios de outras obras, e conseguem escapar-se guardando a personalidade própria, e aparecendo, logo adiante, com a mesma naturalidade de um mergulhador que trouxesse nas mãos um punhado de pérolas” e os escritores parasitários, “os que existem, porque outros existem”. Gramáticos e críticos se enquadrariam no segundo tipo por não compreenderem que a língua é renovação (“a língua não está nas gramáticas; não são os preceitos do bem-escrever que improvisam os escritores”), viverem à cata de imperfeições com base em regras e leis: “e não há nada mais fora de preceitos do que a noção de beleza. Porque a beleza não se receita, não está matriculada nas academias” e promoverem a paralisia (daqui a semelhança com “parasitários”) na “evolução” do idioma e da literatura. A beleza que permite a Cassiano afirmar que “a única coisa, mais ou menos possível de julgamento, seria a parte formalística: mas isso é o que menos vale num trabalho de criação”, é a mesma que permite à *Novíssima* criticar e tentar conciliar os radicais [da forma] tanto parnasianos quanto modernistas, afinal a forma “deveria ser apenas o veículo da beleza”.

Mais adiante de uma “concepção estética” idealista, dado que quando Cassiano Ricardo fala em beleza, como coloca Maria L. F. Guelfi, “não se trata pois de uma beleza que emerge da realidade empírica das obras de arte, mas de uma Beleza que tem sua existência abstrata no mundo das ideias e, portanto, completamente desvinculada de qualquer realidade” (1987, p. 78), um termo que merece destaque nessa atividade de apreensão de uma teoria poética é o “clownismo literário”. O termo aparece caracterizando o primeiro grupo de escritores, em oposição aos parasitários, como aqueles que sabem tirar proveito (mantendo um estilo próprio e originalidade) do “mimetismo literário”. Sem mais desenvolvê-lo, o escritor cita o “autor da ‘Vida Literária’ e o autor de ‘Estética futurista’” – Anatole France e Ardengo Soffici, respectivamente – como suas fontes.

A publicação, em duas partes, que segue a essa, tem como título “O ‘clownismo’ literário”, somada a outras duas crônicas, “Deformadores da natureza” e “A poesia das palavras”, de maio do mesmo ano, constitui o segmento principal do corpo teórico poético. De início, as metáforas religiosas, penduradas ora no paganismo, ora no cristianismo, tentam dar conta de expor os problemas da “obediência passiva aos decretos do Olimpo” e de propalar a “palavra em liberdade” conquistada pelos novos: Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Affonso Schmidt e outros, que teriam renovado os “motivos”, em lugar dos “temas” importados.

A palavra, que “em liberdade” deveria substituir o “culto da técnica” e ferir o anterior juramento ao texto de Boileau pelos “deuses da rima nobre”, à maneira como se jurava “à luz do Evangelho”, é posta, desde então, em evidência, e assim permanecerá dentro da teoria poética de Cassiano Ricardo acompanhando-o, mesmo em suas produções, até o final da vida. Em 1925, entretanto, ela não deixa de atender a contradições.

Se antes a beleza justificava a minguada atenção à forma, é agora a poesia quem a justifica. A beleza não é mais o ideal poético (que nesse momento tem diminuída a sua carga de “clássico”): é o ideal artístico. A arte, para Cassiano Ricardo, almeja e realiza a beleza, que é “mais intelectual”, “depende de um maior ou de um menor grau de cultura e de inteligência”, “é mais objetiva; fala mais aos sentidos e à inteligência”, “resulta da forma” e “se nos revela imediatamente; às vezes insolitamente”. Ao passo que a poesia “não é arte, é intuição, é senso divinatório”, “é mais indireta, mais interior”, seu sentimento “não necessita de cultura” (“pode ser sentida pelos cultos e pelos incultos”). Decorre desse par de caracterizações a afirmação de Cassiano de que “muitas vezes [...] a poesia não se exprime por palavras, e muito menos por palavras dispostas e calculadas, medidas e ataviadas de rima”, sendo o verso uma “convenção secundária” e o ritmo a única coisa necessária à poesia.

A seleção do ritmo como componente primordial do poema é interessante, pois motiva a interrogar sobre como Cassiano Ricardo vinha a considerar o “ritmo”: de maneira tradicional, como “atrelado às sílabas do verso” (OSÓRIO, 2013, p. 70) ou à regularidade dos versos? Ou como um “conceito aberto” (OSÓRIO, 2013, p. 69), relacionado talvez ainda à distribuição de acentos, não obrigatoriamente do modo como impunha o metro tradicional, mas como “fundamental para construir a sensação rítmica”? (OSÓRIO, 2013, p. 73). Em “Cassiano Ricardo: Do mítico ao apocalíptico”, texto de 1974, em que Péricles Eugênio da Silva Ramos analisa os últimos livros de Cassiano Ricardo, a partir da década de 40, o crítico menciona que, na época de *Jeremias sem-chorar* (livro de 1964), o escritor dizia não fazer mais versos, mas “linossignos”. Os “linossignos”, conforme Péricles E. da Silva Ramos, teriam explicação nos poemas-figuras surgidos na Ásia Menor e, em Cassiano Ricardo, seriam não-versos, que dentro do poema funcionariam pela

disposição das palavras de acordo com a sua forma, isto é “segundo um critério exclusivamente gráfico (e semântico)” em contraponto ao verso, que obedeceria a um ritmo auditivo: “o linossigno de Cassiano isenta-se, em sua intenção do ritmo auditivo, e isso o caracteriza e diferencia” (RAMOS, 1979 [1974], p. 198). A observação de Péricles E. da Silva Ramos comprova, ao menos no plano da criação, que a poética de Cassiano Ricardo se desenvolveu tendendo a abandonar o ritmo (tradicional) e tomar a direção da palavra, mormente em seu aspecto gráfico-visual (em similaridade ao grupo concretista).

Retornando à contenda entre a beleza e a poesia, Cassiano Ricardo também diz que a poesia “é uma cousa aérea, que diminui com a palavra”. Conclui-se, logo, que de veículo da beleza (como propunha a *Novíssima*) a palavra (e não a arte) passa a ser o veículo da poesia. E continua: “por isso mesmo que se não exprime nem se explica, não se esclarece nem se define”. A poesia misteriosa de Cassiano pode, contudo, ser sentida “pelos cultos e pelos incultos”, e o poder que lhe é atribuído pode, por isso, ser equiparado à terceira das quatro explicações históricas do poder da literatura, discriminadas por Antoine Compagnon: clássica, romântica, moderna e pós-moderna. No modo de poder moderno da literatura (vanguardista), o poeta é aquele “capaz de desvelar uma verdade que não seja transcendente mas latente, potencialmente presente, escondida fora da consciência, imanente, singular e, até aí, inexprimível” (COMPAGNON, 2009, p. 47), aquele capaz de transcender os “limites da linguagem ordinária”, de encontrar poesia em qualquer coisa e torná-la instrumento de libertação.

A concentração na palavra, para a qual Cassiano Ricardo estará gradativamente propenso, pode tanto ser explicada por uma reviravolta teórica, na qual a palavra é não mais mero veículo, mas participante na construção do sentido poético, como por uma tentativa de redução da palavra, no tocante à diminuição de sua função de veículo (de “inteligência”) para atingir o máximo de sentido (de “imaginação”).

“Fazer versos, no sentido de rimar, é cousa secundária, pejorativa, ridícula”, todavia a celebração da liberdade do metro e da rima é escoltada pelo elogio a “um caso excepcional de delírio estético”: Martins Fontes. No poeta santista, Cassiano Ricardo reconhece “o mais completo dos nossos artistas da palavra metrificada”; reconhece um bruxo que, com um poder “demoníaco”, realiza a beleza, apesar de ser o “clown” da “magia poética”. O mais alto exemplo de virtuosidade da língua portuguesa, comparável a Banville (o “clown” francês, como chamara Anatole France o escritor de *Les cariatides*), Martins Fontes é abreviado inúmeras vezes por declarações do tipo “no Brasil, onde qualquer pessoa, mais ou menos culta, rima perfeitamente” e, na sequência, requalificado em trechos como “quando realcei, linhas atrás, o virtuosismo de Martins Fontes, que faz o que quer do verso, não tive por objetivo diminuir o valor do poeta”. A parte dois de “O ‘clownismo’ literário” é quase toda dedicada ao poeta de tendência parnasiana, que realizaria com perfeição o “conselho” de Ardengo Soffici, um futurista italiano.

A combinação inusitada – o poeta parnasiano realizador do conceito futurista – exerceu, a meu ver, profunda influência na teoria poética de Cassiano Ricardo. O “clownismo” (conceito que teria sido elaborado por Ardengo Soffici em *Primi principi di una estetica futurista*, de 1920), atributo artístico do “acrobata”, do “equilibrista” das palavras, daquele que faz do verso

[...] produto límpido, árido, admirável de precisão, da sua capacidade de jogar com as palavras e divertir-se com as rimas, vencer as dificuldades mais intrincadas em situações que ele mesmo cria, com a mesma facilidade espantosa com que o equilibrista realiza o milagre de arremessar ao espaço uma infinidade de esferas ou lâminas, e, sem a menor solução de continuidade, mantê-las em jogo consecutivo e mirabolante, sem se ferir nem trocá-las, com a rapidez necessária para jogá-las uma atrás da outra, enquanto quiser. (RICARDO, 07/04/1925, p. 3).

permitiu que Cassiano Ricardo visualizasse as palavras individualmente, em vez de frações do verso, e percebesse seus potenciais de jogo e combinação (inúmeros trabalhos atestam isso, para citar dois deles: *O laboratório poético de Cassiano Ricardo* [1962], de Oswaldino Marques, e *Jeremias, a palavra poética* [1979], de Helena Parente Cunha). A dificuldade da forma é descrita como “puro divertimento intelectual” – o que fora ironizado por Mário de Andrade no último número da revista *Klaxon*, na sessão de lançamentos, em um comentário a respeito de *Arlequinada*, livro publicado por Martins Fontes em 1922: “É horroral, abrenuncial, e vaderatriz! Força é pois vaiar, flaufiaurizar, batatizar, ovopodrizar nestas linhas tão alaridal mamata.” (1922, p. 29).

Entretentes, é direito pôr-se a distância e considerar as alternativas envolvidas no elogio ao “clownismo” e a Martins Fontes. Três fatores podem estar implicados: o recente passado parnasiano de Cassiano Ricardo, que lhe consentiu fazer ressalvas positivas ao trabalho dos epigonais do Parnaso (uma prova em favor disso seria uma crônica de abril de 1928, também publicada no *Correio Paulistano*, intitulada “O natural em literatura”, em que o autor alerta para o perigo de “institucionalizar-se o clownismo literário”); o apreço ou gosto pessoal, simplesmente, e a relação pessoal que ambos os escritores tiveram. De todo modo, a relevância da obra de Martins Fontes para a poética de Cassiano Ricardo não pode ser descartada – confirma o fato a seleção e apresentação da poesia de Martins Fontes feita por Cassiano em 1959, para o volume 40 da coleção “Nossos clássicos”, da Livraria Agir Editora.

Mas o acrobata é um artista, não é um poeta. E o “clownismo” faz quase ausente a emoção. Embora o “criador satânico da beleza verbal” embarace a poesia como “retorno à inocência dos deuses”, exige-se dela a pureza e virgindade das crianças, como está escrito no Evangelho. Em “O mal da inteligência”, a intuição requerida pela poesia (a descoberta do conhecimento conhecido), o mundo virginal,

é contrastado com a inteligência. Essa última, criadora do cálculo, da filosofia e da lógica, teria corrompido os homens e o seu “sentimento de poesia” em virtude da “forma genérica da beleza”, e substituído a “imagem” pela “forma”.

Mas, uma pergunta aflora naturalmente: até onde seria razoável o ódio à inteligência, pregado pelos renovadores mais extremados? Teria, realmente, a inteligência desvirginado, nos homens, o sentimento de poesia, forma genérica da beleza, matando completamente a intuição, que é o “dom do sexto sentido”? [...]

Como distinguir, entretanto, nas obras literárias, o que é poesia, no sentimento legítimo da palavra, do que é beleza, o fim genérico de todas as artes? Pela imagem. É pela imaginação que a poesia nos fala diretamente; por isso que o mais rústico dos nossos caboclos pode ser, como afirmei, mais poeta do que Alberto e do que Raimundo. Os versos, que falam exclusivamente à inteligência, são os menos poéticos. (RICARDO, 18/04/1925, p. 3).

A inteligência, propriedade mais do artista, do “clown”, do que do poeta (se bem que ambas sejam parte do autor), desfigura os sentidos que “são a candura, o poder desprevenido do artista”; a inteligência “é o poder satânico, capaz de glorificá-lo ou de perdê-lo.” No metafórico sistema religioso de Cassiano Ricardo, deus é o mistério, somente (mal-)apreendido pelos sentidos, o “dogma” é o refúgio da crença no deus, e o demônio é o causador da balbúrdia, porque promotor da inteligência (“a inteligência, como se sabe, é menos própria dos deuses do que dos demônios”), essa capaz de revelar as regras do jogo e gerar “discussão”:

Os sentidos refletem, em nós, a beleza das cousas, no seu aspecto virginal. A inteligência ilumina tais cousas, desfigura-lhe os contornos, como a luz desfigura os aspectos da realidade. Os sentidos, porque são deficientes, são uma espécie de névoa que nos circunda, no nosso contacto direto com o mundo exterior. (18/04/1925, p. 3).

O assunto é retomado em “Um pouco de poesia”, quando diz que “a poesia está no mistério, no vago das cousas, no encantamento dos mundos indefinidos”, porque ela “aumenta, à medida que a sombra disfarça o contorno da realidade.” – a descoberta do mundo como ele é extinguiria a possibilidade da poesia, por isso haveria “mais poesia no fundo de um lago do que na sua superfície azulada.” O “vago das cousas” relatado por Cassiano Ricardo nada mais é que o “pensamento” para Paul Valéry: “o trabalho que origina em nós o que não existe”, a “produção de coisas ausentes” (2011, p. 222). Porém Valéry tem resolvida a inquietação entre a “poesia”, “arte da linguagem”, que “é uma criação prática” (2011, p. 216), e o “pensamento abstrato”, com a figura do “pêndulo poético”. E Cassiano Ricardo

ainda está em via de perceber a participação da linguagem, do som, na construção do sentido, que tenta presentificar aquilo que se ausentou e acaba restaurando o que não estava lá. Em outras palavras, está em via de perceber que o pensamento tenta recuperar o som, pois a materialidade da linguagem é essencial na arte poética para compor o sentido, dando vez à imaginação, e que opor inteligência e imaginação não parece ser apropriado.

No entanto, em “Deformadores da natureza” é que por alguns instantes essa imagem pendular é quase manifestada. A crônica surge do lançamento de “Meu”, livro de Guilherme de Almeida, e trata da relação da linguagem com a realidade na literatura. O problema da mimese no sentido prescritivo (“A ideia de que a arte é a cópia de alguma coisa é um absurdo [...] ‘é perverter o sentido da arte’”), nos termos do autor, é o de encontrar um limite para a submissão ou insubmissão do artista em face da natureza, isto é, o grau ideal para a deformação do real em arte. Esses dois extremos da deformação – o da submissão e o da insubmissão – seriam ocupados, o primeiro, pelos “conservadores emperrados”, os servidores do belo-natural, do verso-beleza, os intelectuais “encastelados na covardia do lugar-comum” e por isso adeptos das descrições vulgares, das frases e rimas feitas, e o segundo, pelos “reformadores exibicionistas”, os que pretendiam a insubmissão violenta, “ao ponto de transgredir [...] a fisionomia flagrante das cousas.”

A inteligência deformadora, conforme Cassiano Ricardo dirá ao longo do texto, é uma trivialidade, e uma trivialidade que não pode iludir o artista: ele jamais conseguirá “afastar-se” da natureza. Seu trabalho é sempre de reordenação dos elementos reais – um trabalho de prática, como afirmava Valéry –: “O artista tem que submeter a natureza ao seu domínio de criar, dentro dela, a sua arte pessoal; quanto maior esta criação, tanto maior será, sem dúvida, seu coeficiente da criação individual.”

Por “deformação” Cassiano tenta deixar claro que não quer se referir a um modo de afastamento da realidade, mas a uma maneira de “melhor traduzi-la ou representá-la”. Para transportar para a palavra a “beleza das cousas” (e aqui se vê que o escritor regressa ao clássico), Cassiano Ricardo defende que a “insuficiência da expressão” (da palavra solitária), seja trocada pela “pintura da imagem”. Para tal, o “clownismo” literário, por exemplo, não seria uma boa técnica, porque consiste em “exagerar visivelmente a fisionomia dos objetos”. Numa acepção mais restrita que a anterior, o “clownismo” seria equivalente ao “preciosismo” vocabular, recurso tradicionalmente parnasiano, e teria em si, além do exagero, algo de espetaculoso, de ridículo, podendo beirar o cômico. Em “A poesia das palavras”, o assunto ganha mais desenvoltura:

Os parnasianos incidiram neste cânone: “o efeito de uma palavra empregada a rigor”. Eles instituíram, na poesia, o culto do vocábulo. Ninguém poderia negar que a poesia, requer vocábulos próprios; razão por que, não só vocábulos, mas

expressões inteiras, por falta de propriedade, fazem perder, completamente, o sentimento de poesia. Não há muito tive oportunidade de escrever: “o luxo da forma aumenta a beleza, no seu sentido estético; os vocábulos sonoros, aristocráticos, contribuem, igualmente, para a beleza da forma. Mas, à medida que tais recursos se põem em prática, a beleza se objetiva, os claros-escuros da poesia se perdem, como que esmaecidos pela pompa vocabular”. (RICARDO, 27/05/1925, p. 3).

O “clownismo” do vocabulário “aristocrático”<sup>2</sup> enfatizaria as palavras isoladamente, sem preocupação com o conjunto de sentidos – visando engrandecer o conjunto dos versos, a forma. Novamente reaparece a oposição entre forma e imagem, porém agora esses termos adquirem uma melhor definição: a forma corresponderia ao preciosismo, e a imagem à metáfora (o resultado da combinação e escolha das palavras).

Uma anedota contada por Medeiros e Albuquerque em seu livro de memórias pode ilustrar a tal “roupagem luxuriante dos vocábulos” do “parnasianismo ortodoxo”, que amorteceria “sob a trama espessa da forma” o “perfume” da poesia, quer dizer, pode elucidar a crítica de Cassiano a procedimentos formais de criação que seriam próprios do parnasianismo (como excesso de ornamento e artificialidade da linguagem, combinação de artifícios retóricos e descrição e concentração em detalhes insignificantes<sup>3</sup>). Segundo Medeiros e Albuquerque, a história lhe teria sido contada pelo próprio Olavo Bilac: o escritor, dedicado ao passatempo de decifrar charadas, enigmas e logogrifos de almanaques da época, motivara-se a escrever um dicionário analógico (até hoje inédito). Nesse tempo em que construía o dicionário, um erro na sua “Tentação de Xenócrates”, permanente até a quinta edição de *Poesias*, teria sido descoberto. No verso “É bela assim. Desprende a

---

<sup>2</sup> A atribuição do adjetivo “aristocrático” a esse tipo de vocabulário diz bem com as classificações de palavras feitas por tratados de versificação da época. Em *Sei fazer versos!*, Paulo Miranda destaca em negrito, no capítulo sobre a “Linguagem poética”, as três “hierarquias sociais dos termos”: “há termos plebeus, há termos burgueses e há termos fidalgos” (1918, p. 99). O autor é cauteloso ao dizer que a gradação entre eles não seria “matemática”, exata, porém é categórico na afirmação, já desacreditada, de que a poesia possuiria um “vocabulário de termos exclusivamente poéticos”, de que são exemplos: “carne por poesia; vate, bardo por poeta; cerúleo ou cerulo por azul; Luzbel por Lúcifer”, etc. Francisco Pati em “Linguagem dos deuses”, crônica publicado no mesmo ano e jornal em que os textos de Cassiano Ricardo analisados neste trabalho foram publicados, ao mencionar o “culto do vocábulo” parnasiano e repisar o privilégio que deve ter a imaginação, indaga algo semelhante: “O céu, por exemplo. Porque é que os poetas, quando a ele se dirigem, não lhe hão de chamar apenas “céu”, senão “manto diáfano”, “cúpula da terra”, e outras hipérbolés de mau gosto? Que se diria de alguém que, encontrando-se conosco numa destas lindas manhãs de inverno temporão, nos dissesse à queima-roupa, antes dos cumprimentos protocolares: - Olá, amigo, o diáfano e etéreo manto amancheceu hoje plúmbeo...” (PATI, 1925, p. 3).

<sup>3</sup> Rapidamente listados em: GUELFY, 1987, p. 121.

cnêmide. Revolta,/ ondeante a cabeleira, aos níveis ombros solta...”, Bilac cuidara que “cnêmide” fosse uma túnica, quando na verdade se tratava de um modelo de bota usada por militares: “assim, ele fazia uma mulher formosa despir-se... de uma bota de soldado!” (ALBUQUERQUE, 1945, p. 237).

Ainda em “Deformadores da natureza”, assevera Cassiano Ricardo que “quando se trata da arte das palavras, o ‘afastamento’ é um recurso de aproximação”. Como efeitos de leitura, o “afastamento”, a “deformação” – ou o “estranhamento” – não poderiam ser garantidos integralmente pelo preciosismo. De acordo com Kibédi Varga, isso acontece porque o “precioso” é o estranho-aparente; ele não é o estranho verdadeiro (aquele que irrompe da percepção da dialética entre o conhecido e o desconhecido, relacionada ao modo como o poema se realiza no leitor, ou seja, que se dá como um efeito que o poema atualizado, através de elementos formais, provoca no leitor), porque “se deixa adivinhar e trazer de volta” pelo habitual (pode ser dissolvido pela ampliação do vocabulário, por exemplo), e o estranho é sempre mais que o habitual (VARGA, 1977, p. 20-23).

A união futura entre forma e imagem – algo como a “imagem na palavra”, ou a “imagem na forma” – talvez possa ter seu início rastreada em um trecho de “A poesia das palavras”:

[...] Os partidários da renovação surgiram, e o resultado dessa batalha foi restituir a poesia ao verso, e colocar a imaginação no domínio usurpado pelos intelectuais. Mas, final, reconhecido o exagero do parnasianismo “formista”, pode-se, agora, reconhecer que a palavra em si mesma, e que exercera a demoníaca influência da beleza pura sobre o espírito dos poetas, pode-se agora reconhecer que a palavra não deixa de condensar imagens, e, conseqüentemente, muita soma de poesia. Conquanto, numa composição poética, “as palavras devam ser esquecidas”, para que só nos importe a poesia que elas conseguem representar, estou inclinado a crer que há palavras capazes de condensar, quando sentidas instintivamente, um grande sopro de poesia. Não as devemos encarar pela beleza do som ou de cor que tais palavras nos sugerem; mas, pelas imagens, que cada palavra, naturalmente, condensou em si mesma, em estado virtual, e que podemos desenrolar com a imaginação criadora, como quem desenrola um novelo encastado, dentro do qual se guardasse uma ponta de ouro... (RICARDO, 27/05/1925, p. 3).

Está contida nesse trecho a primeira menção de Cassiano Ricardo à capacidade de “condensação” da palavra. Na poesia, ela deve prestar-se à evocação de sentimentos e imagens (o som e a cor são inferiores). Dois usos “imagéticos” da palavra são feitos então: como “fonte de imagens ou de poesia” e como “palavra-tema”. A necessidade de fazer essa distinção foi provavelmente sentida pelo autor para evitar uma interpretação “descritiva” da valorização da imagem. Servidora de “fonte de imagens ou de poesia”, a palavra estaria colocada em movimento,

como “palavra-tema”, não passaria de “paralisaria” ao “motivo”, de descritivismo estático.

A sustentação da “imagem” como origem, meio e objetivo da poesia (não se sabe se ela abriga ou é a própria poesia) torna-se também auxílio inseparável da eloquência jornalística, quando exemplificada pela própria imagem: o mistério da poesia é o “claro-escuro” ou a “sombra”, a imaginação um “novelo” que se desenrola e guarda em seu núcleo uma “ponta de ouro” (o estado virtual da imagem) e o primeiro uso citado acima um “modo a substituir a armadura da forma por uma casca de porcelana, tão frágil que chegue a quebrar-se ao menor contato” e extravasar as imagens.

Modos de decompor o “funcionamento” da poesia, como “claro-escuro”, o “mistério” e o “vago das cousas” assumem uma expressão mais séria e acessível: são tentativas de relatar o potencial da poesia (imagem) pelo potencial da linguagem (estado virtual da imagem). Esse estado virtual da imagem, que possibilita a produção de imagens indeterminadas pelas palavras, levou Cassiano Ricardo a emancipar a palavra: “uma palavra, considerada isoladamente, pode conter, por isso mesmo, maior soma de mistério ou de poesia, do que um arranjo de palavras, que pode ser artificial, e em que a beleza da forma tomou um caráter direto que fala mais à inteligência que à imaginação [...]”.

Em “Momento de inquietação”, o autor se insurge contra algumas observações de Tristão de Ataíde a respeito do momento literário. Para o atual momento de dissolução e desordem em torno da “proclamação incondicional de licença e de arbítrio”, Tristão de Ataíde concluiria ser necessário o retorno ao clássico – ou, de acordo com a correção de Cassiano Ricardo: a ida ao clássico, que nunca tivemos. Nessas conclusões, Cassiano vê o “grito de rebeldia” abafado pela uniformidade dos processos de construção, ditados pelo “espírito construtor”. São as incongruências apuradas pelo escritor entre o tempo e a criação as responsáveis por apartá-lo cada vez mais do “classicismo postiço” e do “helenismo de papelão”, assim como por incitá-lo em defender o individualismo literário e o “minimalismo” da criação<sup>4</sup>: “a realização do máximo de beleza, no mínimo de forma”.

O assunto é o mesmo em que se detêm as três partes de “O individualismo dos novos”. A transformação do momento de inquietação em momento de afirmação, isto é, a posse do tempo para libertar o indivíduo, só seria possível pela própria “instantaneidade que assombra o século”, pela síntese. O que seria compatível, no mundo literário, com o individualismo dos escritores, e na criação, com a primazia da palavra:

---

<sup>4</sup> Assim dissera em “Moral literária”: “O demônio da inteligência, inimigo lealíssimo dessa pseudo moral literária, não tem receio das novas idéias. A incoerência, para ele, é uma libertação mental. Devemos mudar de idéia, a todo momento, como os aspectos da própria vida mudam de cor...”. (16/06/1925, p. 3).

A palavra deve ser um golpe na sensibilidade circunstante. Deve ser rápida, incisiva como um relâmpago. É nisto que ela reflete o dinamismo, a síntese da atualidade. Se pela telegrafia sem fios nós transmitimos a nossa emoção, numa instantaneidade que maravilha os lerdos, devemos acompanhar esse instante comecional/comocional intensíssimo com a mesma instantaneidade, numa expressão sem delongas de espécie alguma. Não é possível gastar o escritor de agora uma noite de insônia, na tortura de uma frase, por uma espécie de obsessão formalística, a título de probidade expressional, quando a verdade é que a vida se escoia lestissimamente, passando como uma fita cinematográfica, na tela da emoção cotidiana. Não; nós não devemos fechar, assim tão cedo, as janelas do nosso espírito, quando a verdade é que lá fora, na vertigem de um segundo, o mundo inteiro se condensa, se modifica, realiza a instantaneidade da vida! (RICARDO, 14/07/1925, p. 3).

A discussão e a solução mencionadas acima e pelo trecho citado são muito próximas das empreendidas pelo Concretismo anos depois. Em uma apresentação no “Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária” em Assis, em 1961, Décio Pignatari, ao falar da situação da poesia no Brasil, relacionando a suposta “crise da poesia” à “crise do artesanato face à revolução industrial”, estabelece a adoção de métodos da ciência e da indústria como saída para a arte e o artista resistirem e combaterem a própria ciência e a indústria quando confrontados por elas (PIGNATARI, 1961, p. 373). Com o intuito de combater a crescente “prosificação”, a poesia concreta se alia à informação e preza pela redução: “a poesia concreta deslocou a linha divisória entre poesia e prosa. Rigorosamente falando, prosaico, para a poesia concreta, é todo e qualquer poema em versos que hoje se faça” (PIGNATARI, 1961, p. 388). O “Plano-piloto para poesia concreta”, anexado no fim do texto de Pignatari, resume bem o projeto concretista: admite-se o ideograma como inspiração para o modelo (analógico) de compor, em lugar do lógico-discursivo, etc.

Nesse mesmo congresso, estava presente Cassiano Ricardo, que apresentou um extenso trabalho<sup>5</sup> sobre o diálogo, ocultado pelos concretistas, entre a poesia concreta e as conquistas modernistas de que 1922 é o marco. A tese de combate ao lógico-discursivo e do “mínimo múltiplo comum da linguagem” é compartilhada por ele, e os pontos de discordância estão associados precisamente ao tema do trabalho: a pretensão de originalidade por parte dos concretistas, a falta de créditos aos modernistas e questões específicas como a supressão da sintaxe (que impediria o poeta de agir sobre a língua e de criar um estilo seu) e o problema de intencionar a redução do poema a um mínimo de palavras para meramente “obter um maior espaço branco” (o autor cita a si mesmo para exemplificar o conceito de “micro-

---

<sup>5</sup> No qual o nome de Ardengo Soffici reaparece.

estruturas”, que designaria as pequenas soluções estruturais do poema com a finalidade de reduzir a(s) palavra(s) e espessar seu(s) potencial(is): processos de “conjugação” de palavras<sup>6</sup> ocorreriam “não por mera gratuidade senão pra se obter o máximo que uma palavra pode dar, micro-estruturada, dentro da cosmologia poética” (RICARDO, 1961, p. 438). Para Cassiano, “a palavra contra o verso caracteriza mais o poema do que o fazia o próprio verso”:

Hoje o poema é o objeto específico da poesia e obedece agora a uma técnica inconfundível. O poema visual, sem dúvida, o “mínimo de palavras” (e sem incorrer na impossibilidade material da estrutura), a sintaxe visual, o combate ao “linear”, ao verso-frase (sistemático), o apelo ao processo ideogrâmico de composição, o ritmo gráfico, caracterizam o poema como não sendo outra coisa senão poema.

[...] A poesia concreta atinge, contudo, graças a elementos plásticos e visuais com que trabalha, e abolindo o artesanato e o verso-frase, o máximo de distinção entre as duas formas [poesia e prosa] de atividade criativa. (RICARDO, 1961, p. 444-448).

Nos anos seguintes, em 1962, o escritor participou das publicações do grupo concretista, com *Invenção*. E no ano de 1963, quando *Invenção* estava no seu terceiro número, deixou o grupo para aderir ao grupo *Práxis*, com Mário Chamie. A alegação do poema por ele mesmo pode ser, na sua audácia, comprometedora com a arte pela arte.

De volta a 1925, embora o “malabarismo verbal” esteja por essa altura ultrapassado (porque é atado ao verso, à técnica e à inteligência), da mesma forma que a “velha guarda”, em “Cruzada nacionalista”, crônica em tom de manifesto dedicada à apresentação dos “novos” e ao sepultamento dos “velhos”, Martins Fontes continua sendo a exceção contraditória. O poeta que Cassiano Ricardo diz admirar “tanto e tanto”, é “brilhante demais”, “perfeito demais”: “o verso, nas suas mãos, é uma maravilha de cor. De beleza extrínseca. De contextura formal”. Martins Fontes é “brasileiro”, “tocado pela grandiosidade de nossas cousas”, é lírico, e ao mesmo tempo é descomedidamente intelectualista, o que lhe impede de ter sua “fisionomia própria” revelada. Talvez seja o caso de pensar se as leituras de Cassiano Ricardo de Soffici e de Martins Fontes, resumidas pelo “clownismo”, não teriam sido a gênese das suas ideias centralizadas na palavra, como elemento prioritário da criação poética.

Presumir, portanto, que Cassiano Ricardo estivesse, em 1925, “convertido” por completo ao modernismo é ignorar os aspectos mais substanciais da teoria

---

<sup>6</sup> Um dos exemplos dados, retirado do poema “Besouro na sala de estar” é o verbo “me eclipsidro”, no qual estariam contidas cinco palavras diferentes: “eclipse”, “clepsidra”, “elipse”, “hidro” e “vidro”.

poética do escritor. Aquilo que ele pensava como parnasiano nunca deixou de estar presente nas suas reflexões, e somente se desenvolveu. A adesão ao modernismo mesclada com a experiência parnasiana nivelou (como nivelou os dois modos de compreender o “novo”, desejando uma ambiguidade), por algum tempo, o projeto estético adotado pela revista *Novíssima* e a sua teoria poética, e até certo ponto essas duas coisas são mesmo indissociáveis. Consequentemente, quando acomodou todas as abordagens do material literário com as quais teve contato, passou a mirar um único ângulo. Isso não significa que não tenha assimilado nada do passado parnasiano. Pelo contrário, o encontro com a alternativa modernista e, posteriormente, com a concretista só foi possível de acontecer porque houve uma apropriação e subversão do componente parnasiano.

O rastreamento dos registros de Martins Fontes nos textos de Cassiano Ricardo pôde então constatar a parcela parnasiana da teoria poética do escritor e propor investigação sobre um nascimento formal e tecnicista do jogo de palavras modernista. Outras suspeitas o autor mesmo faz:

[...] em *Sombra, Silêncio e Sonho*, figura um soneto que tem por título “Flor, Poesia Concreta”, e no qual se encontra este verso:

“É a poesia puríssima, concreta.”

No mínimo, cabe aqui indagar se os concretistas de hoje, que reconhecem, e com agudeza, em Oswald de Andrade um precursor do novo rumo poético, sabem que a expressão “poesia concreta” (embora em outro sentido) já em 1933 se encontra em... Martins Fontes. (RICARDO, 1959, p. 27).

MAIA, S. R. The antique clock of Cassiano Ricardo. *Itinerários*, Araraquara, n. 47, p. 171-189, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *This article purports to analyze the role assumed by the writer Cassiano Ricardo in the face of the literary tendencies which took place in Brazil in 1925. Through an examination of the essays he published in the newspaper Correio Paulistano, we tried to infer the author's poetic theory, and to comprehend the fundamental part that the reflections on the “word” had in it, considering, as complement, the presence of both the Modernist component (by means of the concept of “clownism”) and the Parnassian one (by means of Martins Fontes).*
- **KEYWORDS:** *Cassiano Ricardo; Clownism; Martins Fontes; Parnassianism; Poetic Theory.*

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, M. e. **Quando eu era vivo**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

ARIENTI, D. P. **Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia**: trajetórias intelectuais, projetos políticos e função social da inteligência. 2014. 330 f. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/123244/325630.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 29 nov. 2014.

COMPAGNON, A. **Literatura pra quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CUNHA, H. P. **Jeremias, a palavra poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

FERREIRA, A. C. **A epopéia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GUELFÍ, M. L. F. **Novíssima**: estética e ideologia na década de vinte. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1987.

MIRANDA, P. **Sei fazer versos!** Porto Alegre: Livraria Selbach, 1918. (Bibliotheca d'“O Echo”; v. 5).

REVISTA BRASILEIRA. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, fase VI, 2, n° 2, jan./dez. 1976.

OSÓRIO, J. T. **A pausada contemporaneidade de Rui Pires Cabral**. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PIGNATARI, D. A situação atual da poesia no Brasil. In: SEGUNDO CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA. **Anais...** São Paulo: Difusão européia do livro, 1961. p. 371-391.

RAMOS, P. E. da S. Cassiano Ricardo: do mítico ao apocalíptico. In: BRAYNER, S. (Org.). **Cassiano Ricardo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. p. 182-201. (Coleção Fortuna Crítica)

RICARDO, C. 22 e a poesia de hoje. In: SEGUNDO CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA. **Anais...** São Paulo: Difusão européia do livro, 1961. p. 407-465.

\_\_\_\_\_. **A difícil manhã**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Martins Fontes**: poesia. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra, 1959. (Coleção Nossos Clássicos; v. 40).

STENDHAL, H-M. B. **Le rouge et le noir**. Paris: Charpentier, 1846.

THALASSA, Â. **Correio Paulistano**: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna. 2007. 168 f.. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/3/TDE-2007-05-08T13:25:41Z-3073/Publico/Angela%20Thalassa.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/3/TDE-2007-05-08T13:25:41Z-3073/Publico/Angela%20Thalassa.pdf)>. Acesso em: 29 nov. 2014.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VARGA, A. K. **Les constantes du poème**: Analyse du langage poétique. Paris: Éditions A. & J. Picard, 1977.

## Jornais

ANDRADE, M. *Chronicas*: Martins Fontes – Arlequinada. **Klaxon**: mensário de arte moderna, São Paulo, n. 8, ago. 1922.

PATI, F. *Linguagem dos deuses*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 29 mai. 1925. p. 3.

RICARDO, Cassiano. *A poesia das palavras*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 27 mai. 1925. p. 3.

\_\_\_\_\_. *Cruzada nacionalista*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 27 set. 1925. p. 3.

\_\_\_\_\_. *Deformadores da natureza*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 19 mai. 1925. p. 3.

\_\_\_\_\_. *Escritores parasitários*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 10 fev. 1925. p. 3.

\_\_\_\_\_. *Momento de inquietação*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 14 jul. 1925. p. 3.

\_\_\_\_\_. *Moral literária*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 16 jun. 1925. p. 3.

\_\_\_\_\_. *O “clownismo” literário*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 17 fev. 1925. p. 3.

\_\_\_\_\_. *O “clownismo” literário II*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 07 abr. 1925. p. 3.

\_\_\_\_\_. *O individualismo dos novos*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 28 jul. 1925. p. 5.

\_\_\_\_\_. *O individualismo dos novos II*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 04 ago. 1925. p. 3.

\_\_\_\_\_. *O individualismo dos novos III*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 11 ago. 1925. p. 5.

\_\_\_\_\_. *O mal da inteligência*. **O Correio paulistano**, São Paulo, 18 abr. 1925. p. 3.

- \_\_\_\_\_. O natural em literatura. **O Correio paulistano**, São Paulo, 05 abr. 1928. p. 3.
- \_\_\_\_\_. O sinal da pátria. **O Correio paulistano**, São Paulo, 13 jan. 1925. p. 3.
- \_\_\_\_\_. Um pouco de poesia. **O Correio paulistano**, São Paulo, 05 mai. 1925. p. 3.





# A BELEZA DO GESTO: (DES)COMPASSOS ENTRE A ÉTICA DA ARTE E A ESTÉTICA DA VIDA

Marcela Ulhôa Borges MAGALHÃES\*

■ **RESUMO:** o presente artigo tem como objetivo refletir a respeito das relações possíveis entre ética e estética tanto no âmbito da arte quanto no da existência dos sujeitos, por meio de uma investigação semiótica que persegue os caminhos teóricos trilhados pelo Greimas de *De l'imperfection* (1987), de modo a melhor compreender a estrutura do acontecimento estético, bem como suas relações com a ética da existência. Para tanto, será necessário regressar a alguns autores fundamentais em quem Greimas inspirou-se, dentre os quais se destaca Jean Galard, autor de *La beauté du geste* (1986), texto que inspirou Greimas a escrever o artigo “*Le beau geste*” (2014), que desenvolve, como se pretende demonstrar aqui, os fundamentos estruturais do fenômeno do acontecimento delineado em *De l'imperfection* (1987), obra que estabeleceu uma virada epistemológica no pensamento greimasiano e na teoria semiótica de modo geral. Ademais, serão também explorados autores da Linguística e da Teoria Literária que refletiram sobre questões que concernem à ética e à estética, a exemplo de Paul Valéry, Roman Jakobson, Joseph Brodsky, dentre outros.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Acontecimento. Estética. Ética. Le beau-geste. Semiótica.

*Deixem-me reiterar: a água é igual ao tempo e dá beleza ao seu duplo. Em parte água, servimos à beleza do mesmo modo. Roçando à água, esta cidade melhora a aparência do tempo, embeleza o futuro. É esse o papel da cidade no universo. Porque a cidade é estática enquanto estamos nos movendo. A lágrima é prova disso. Porque nós partimos e a beleza fica. Porque nos orientamos para o futuro, enquanto a beleza é o presente eterno. A lágrima é uma tentativa de permanecer, de*

---

\* CEETEPS – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza - Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo “Nilo de Stefani” – Jaboicabal – SP – Brasil. 14883-130– marcelacjf@hotmail.com.

*ficar para trás, de se fundir com a cidade. Mas isso é contra as regras. A lágrima é um regresso, um tributo do futuro ao passado. Ou ainda é o que resulta quando se subtrai o maior do menor: a beleza do homem. O mesmo se dá quanto ao amor, porque nosso amor também é maior do que nós.*

Brodsky (2006, p.87).

## **Do gesto, da dança e da poesia**

Jean Galard, em *A beleza do gesto* (2008), defende a tese de que as artes fornecem o exemplo de certos esquemas ou modelos que podem ser aplicados além de seu domínio próprio, que se expande para a conduta geral da vida. Galard (2008, p. 26) inspira-se na teoria de Roman Jakobson (1985) quando descreve a função poética como aquela que coloca em evidência o lado material dos signos e enfatiza as particularidades sensíveis da mensagem, que se volta a si mesma ao invés de dissolver-se no momento em que conclui a tarefa de transmitir uma informação, objetivo da linguagem corrente. Partindo do pressuposto de que o comportamento humano e as condutas da vida são compostos de elementos significantes, Galard defende que se pode também submeter ao mesmo tipo de moral ética-estética os modelos da existência.

Da mesma forma que a linguagem permite ser reorganizada a fim de mostrar-se bela e aguçar o senso estético do leitor, os momentos vividos também podem ser construídos de forma poética, supondo-se que se possa extrair do fluxo banal da existência algum instante verdadeiro de beleza (GALARD, 2008, p. 121). É a partir desse pressuposto que Galard começa a traçar sua teoria a respeito do gesto, que vai servir, mais tarde, como fonte de inspiração para a obra que Greimas desenvolve em torno do belo gesto e do acontecimento.

De acordo com Galard, o gesto distingue-se do ato pela sua intransitividade e sua capacidade de chamar atenção para o próprio processo, diferentemente do ato, que se resume a seus efeitos finais (ou seja, sua finalidade objetiva):

O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (GALARD, 2008, p. 27).

A teoria de Galard coaduna-se às reflexões de Paul Valéry, outro pensador da linguagem que está fortemente inserido no arcabouço de referências de Greimas. Em *Degas Dança Desenho* (2003), Valéry também discorre sobre essas questões tão caras a Galard. Para Valéry, a maior parte dos nossos movimentos do dia a dia tem uma finalidade explícita, por exemplo, alcançar um objeto, uma pessoa ou um lugar. Eles são efetuados sempre a serviço de uma economia de forças e, quando esse objetivo é atingido, cessa o movimento que estava inscrito na relação do sujeito com seu objeto de desejo: “sua determinação continha sua exterminação” (VALÉRY, 2003, p. 33). Um exemplo simples desse tipo de movimento é a caminhada.

Ainda segundo as reflexões de Valéry, há, em oposição, outra espécie de movimento que não busca a realização de um objetivo específico e não está mais submetida ao princípio da economia, já que, ao contrário, tem como lei a dissipação “[d]os membros compondo, decompondo e recompondo suas figuras, ou de movimentos respondendo-se em intervalos iguais ou harmônicos [...]” (VALÉRY, 2003, p. 36-37). Esses movimentos podem variar desde simples cambalhotas e outras acrobacias e ginásticas, que não deixam de apresentar como valor primordial o ludismo<sup>1</sup>, até os movimentos que constituem a dança, manifestação artística por excelência:

[...] no universo da dança, o repouso não tem lugar; a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase de violência, enquanto os saltos, os passos contados, as pontas, os *entrechat* ou as rotações vertiginosas são maneiras completamente naturais de ser e fazer. Mas, no Universo ordinário e comum, os atos são apenas transições, e toda a energia que por vezes neles aplicamos só é empregada para esgotar alguma tarefa, sem repetição e sem regeneração de si mesma, pelo impulso de um corpo sobre-excitado. (VALÉRY, 2003, p. 37).

Os mesmos mecanismos verificados por Valéry no terreno da dança são também aplicáveis, por transposição, às reflexões sobre a função poética. A linguagem, quando empregada em favor da comunicação corrente, tem um objetivo claro que deve ser atingido: transmitir a mensagem verbal desejada ou, em outras palavras, fazer-se compreender; se empregada, porém, em favor da própria mensagem, sem visar a um objetivo explícito, ela desempenha a função poética, cuja única finalidade – se é que se trata de **finalidade** – é fazer da própria linguagem algo belo e que chame atenção sobre ela própria.

Aquilo a que Galard chama ato, portanto, é perfeitamente exemplificado por Valéry através do exemplo da caminhada, enquanto aquilo a que ele chama gesto,

---

<sup>1</sup> De acordo com a tese defendida por Huizinga na obra *Homo Ludens* (2007), o ludismo também se encontra na matéria da poesia.

pelo exemplo da dança. Há, dessa forma, um efeito do gesto que não se reduz aos resultados que se esperam de um ato. O gesto mostra seu funcionamento interno e marca um tempo de pausa no encadeamento dos atos. O que conta, assim, não é o efeito que o gesto produziu, mas o deleite estético que pôde ser proporcionado durante seu desenrolar:

“É o gesto que conta”: fórmula benévola pela qual se desculpa a modicidade de um dom, a mediocridade de um serviço prestado. Aprecia-se a qualidade do gesto, na falta de seus efeitos. [...] Agir pela beleza do gesto, tal é o recurso que se oferece aos militantes das causas perdidas. Quando o fracasso é certo, resta ao menos o estilo. A falência é inevitável, mas não lhe faltará distinção. Sucumbamos com topete. Se a morte é nosso destino, toda conduta não é mais que um gesto: apliquemos aí as formas e concluamos na beleza. (GALARD, 2008, p. 119).

Galard chama atenção para a economia de meios que tem o gesto. Do mesmo modo como a parcimônia da linguagem é considerada bela – a exemplo da poesia, definida por Ezra Pound como “linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível” (POUND, 2001, p. 32) –, o gesto silencioso e medido, que desencadeia a transformação de sentido de uma situação, representará um caso notável do efeito estético (GALARD, 2008, p. 51).

Para fazer seu leitor compreender bem o contraste entre a extrema simplicidade do gesto e sua riqueza simbólica, Galard fornece um exemplo didático, do qual Greimas (2014) também se apropriou em “O belo gesto” (2014). Partindo do estereótipo de queimar uma bandeira, Galard chama atenção para um outro gesto, que utiliza o mesmo emblema e também tem a intenção de protesto, mas que foi muito mais ofensivo em virtude de sua pacificidade e simplicidade: “o de um rapaz que foi detido, no fim dos anos 60, pela polícia, em Santiago do Chile, por ter *lavado* a bandeira norte-americana na frente da embaixada dos Estados Unidos” (GALARD, 2008, p. 54, grifo do autor). Nesse exemplo, não é exatamente a quantidade objetiva de parcimônia que transforma o ato em gesto, mas o efeito de simplicidade, como o obtido no gesto de lavar a bandeira:

Ocorre que o máximo esforço é requerido para dar à imagem a maior simplicidade: assim ocorre na dança. A “economia” estética tem a particularidade de começar nada economizando; puro dispêndio, dissipação das energias, o jogo consiste aqui em dilapidar o esforço físico e mental para chegar a um mínimo - contrastando esse mínimo com os inesperados abalos de sentido que ele desencadeia. O efeito estético, por definição, é pura aparência. Se, por hipótese, ele for relacionado com a noção de poupança, será preciso então imaginar uma espécie de jogo com poupança, uma economia representada, uma poupança fingida, não sendo

o objetivo economizar realmente forças, mas produzir, de modo tão custoso quanto necessário, a forma mais simples para evidenciá-la em sua relação com o sentido mais pleno. (GALARD, 2008, p. 52).

*A beleza do gesto* (2008) consegue comprovar, portanto, a hipótese inicial de que as artes são modelos também aplicáveis à conduta da existência (e o contrário também não seria possível?), ao passo que assim como existe o poético na arte, existe também o gesto na vida, capaz de abrir o curso banal da existência ao estranhamento estético e, conseqüentemente, à beleza.

## **O belo do gesto**

No ano de 1993, quatro anos após a publicação de *Da imperfeição* (2002), vem a público o artigo de Greimas intitulado “O belo gesto” (2014), fruto de uma apresentação do *Séminaire de Sémantique Générale* no ano anterior. O texto dialoga com as reflexões levantadas por Galard, em *A beleza do gesto* (2008), e dá continuidade às ideias desenvolvidas em *Da imperfeição* (2002), mesmo sem retomar a obra explicitamente, e parece querer incorporar o **excesso** de que tratou ali à metodologia geral da semiótica que vinha sendo feita até então, embora, para isso, tenha, em muito, desacelerado, isto é, tornado mais palatável, aquilo que em *Da imperfeição* (2002) aparece com o caráter de acontecimento, qual seja, um momento de captura instantânea, quando o sujeito, inesperadamente, é seduzido, de forma tão intensa, por algo que lhe é exterior, de modo que sua consciência objetiva de tempo e espaço tendem a ser suprimidas e ele passa a crer que é uma extensão do objeto e que o objeto é uma extensão de si próprio, como será melhor detalhado adiante, especificamente no último subitem do artigo em apreço.

Enquanto *Da imperfeição* (2002) concentra-se no sujeito-destinatário do acontecimento, em suas reações diante do excesso que transborda e em seu processo interpretativo, “O belo gesto” (2014), por sua vez, preocupa-se em tentar verificar quais as particularidades implicadas no processo de transformação de um ato em gesto, procedimento que pode ser aplicado também para analisar a transformação de uma ação em acontecimento.

Greimas (2014, p. 14) coloca como condição essencial para a transformação do ato em gesto o surgimento de uma moralidade pessoal, engendrada a partir de uma moralidade social. Essa última repousaria sobre os julgamentos de um “saber fazer”, levando em consideração que há um código social pré-estabelecido, o qual deve ser cumprido pelo sujeito a fim de que ele possa inserir-se nas práticas sociais. É o “saber-fazer”, portanto, que rege a moralização eufórica ou disfórica a que são submetidas as ações do sujeito. A partir dessa moralidade social, no entanto, pode desenvolver-se uma moralidade pessoal, na medida em que o “saber-fazer” transforma-se em “saber-ser”. Essa mudança de acento coloca em foco não mais o

objetivo final da ação, mas a “maneira de fazer” – como já havia apontado Galard: “O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados.” (2008, p. 19) – chamando atenção, portanto, para o plano da expressão, o que possibilita a inauguração de uma dimensão estética, bem como a conversão das modalidades do *fazer* do sujeito em modalidades do *ser*, possibilitando assim a abertura da dimensão do plano passional do discurso:

Essa mudança de nível apresenta duas características particularmente interessantes para nosso propósito. Primeiramente, ela se abre para a dimensão passional, ao menos potencialmente, já que a conversão das modalidades do fazer em modalidades do ser do sujeito está na origem, no nível da sintaxe narrativa, de todos os efeitos de sentido passionais. Em seguida, ela se abre para a dimensão estética, já que o saber-ser, concebido como “maneira de fazer”, pode aparecer como a emergência de um plano da expressão, constituído pela modalização do ser, relacionado a um plano do conteúdo que seria constituído pela modalização do fazer. A “maneira de ser” seria então do domínio da manifestação sensível (depreendendo efetivamente um “parecer”), enquanto a eficácia própria do saber-fazer seria da ordem da imanência cognitiva, a ser reconstruída a partir do resultado final do percurso. (GREIMAS, 2014, p. 17).

A moralidade social tem como elemento definidor a transitividade, manifestada através da troca, pois é ela que assegura a continuidade da circulação dos valores, responsável por manter os vínculos sociais entre os sujeitos (GREIMAS, 2014, p. 17). O engendramento de uma moral pessoal, que tem por princípio a intransitividade, interrompe a transitividade da troca e cria novos valores, inaugurando, assim, o belo gesto. Greimas (GREIMAS, 2014, p. 18) afirma, porém, que, além da ruptura da troca, é necessário que o destinatário da troca interrompida não se sinta frustrado com aquilo que lhe é devido: o belo gesto começará, assim, com uma renúncia, mas, ao mesmo tempo, conterà também uma doação, que instalará no sujeito um espetáculo intersubjetivo, como no clássico exemplo do *guizzo*, presente em *Da imperfeição* (GREIMAS, 2002, p. 32-33): a jovem que exhibe os seios nus rompe com o código de valores sociais que julga disfóricas as manifestações de nudez em ambientes públicos e instala uma moral pessoal, na qual oferece sua nudez ao destinatário, Palomar, que não se sente ofendido com a ruptura da moral social. Ele, ao contrário, é induzido a participar dessa experiência e é seduzido por essa ética pessoal, que rapidamente se transforma em uma manifestação estética, capaz de ressignificar toda a axiologia do sujeito-destinatário. Nesse momento, a ética e a estética se entrelaçam: enquanto a ética é do domínio do autor do belo gesto, a estética é do domínio do observador intérprete: “A emoção estética é exatamente,

parece-nos, o elemento desencadeador de seu fazer interpretativo, o que significa dizer que a estetização das condutas é o meio pelo qual se consegue tornar sensível o momento em que novos valores são inventados.” (GREIMAS, 2014, p. 26),

Pode-se dizer então que o belo gesto – e o mesmo se aplica ao acontecimento – fundamenta-se sobre os valores de quantificação. Ele consiste em introduzir a máxima desproporção entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, economizando ao máximo na expressão a fim de dar maior abertura ao conteúdo ou, em outras palavras, buscando a simplicidade dos objetos significantes para dar suporte a conteúdos densos e profundos (GREIMAS, 2014, p. 26). Assim também é o processo de elaboração poética, cuja condensação da linguagem provoca uma abertura para os conteúdos e as mais numerosas possibilidades de interpretação. Há, a partir de então, uma rearticulação da função semiótica:

Tudo ocorre como se se tratasse de reinventar a semiose, partindo do primeiro valor quantitativo que permite aos dois planos da linguagem fazerem sentido. Em outros termos, atos e atitudes que se tornaram insignificantes são deixados de lado quantitativamente para que um plano da expressão e um plano do conteúdo possam novamente ser revelados. A mecanização ou a dessemantização da moral cotidiana poderia ser interpretada como a vinculação de um plano da expressão plétórico, efeito da moralização e da regulação proliferantes dos comportamentos observáveis, e de um plano do conteúdo exangue, vazio de sentido. A economia de recursos característica do “belo gesto” consiste então em reverter a proporção e a “dosar” o plano da expressão ao mínimo, de modo que o plano do conteúdo seja o mais rico, o mais aberto possível. (GREIMAS, 2014, p. 27).

Para exemplificar a estruturação formal do belo gesto, Greimas (2014, p. 24-25) recorre mais uma vez ao texto de Galard (2008) e retoma o exemplo do jovem chileno que foi preso pela polícia porque lavava a bandeira americana diante da embaixada dos Estados Unidos. O simples ato de lavar a bandeira (rarefação do plano de expressão), no lugar de queimá-la como todos fazem, substitui os valores de ódio e agressividade, que rege as relações políticas, pelos valores de limpeza e reestruturação (proliferação do plano de conteúdo). Essa negação de valores que ocorre no momento da instalação do belo gesto, estabelecida pela economia do plano da expressão, abre espaço para um novo plano de conteúdo, individual e autônomo, ressignificando, assim, a própria semiose e, conseqüentemente, as impressões do sujeito-destinatário no momento em que ele entra em contato com esse novo objeto semiótico:

Diante dessa inovação, o espectador não pode ter acesso diretamente ao plano do conteúdo, como ele o faria habitualmente (por exemplo, se o manifestante

queimasse a bandeira, se o cavaleiro recebesse os cumprimentos da dama). Não somente o plano do conteúdo não obedece a nenhum estereótipo conhecido, como, além disso, ele está inteiramente aberto. O enunciatário deve, então, passar pelo plano da expressão, perceber e conceituar as figuras que lhe são propostas sem referência a um Destinator transcendente: aí se encontra sem dúvida o requisito estético desse tipo de comportamento moral. (GREIMAS, 2014, p. 30).

A obrigatoriedade de não poder ignorar o plano de expressão, como se faz quando ele é banalizado pelas práticas cotidianas, faz com que o enunciatário volte sua atenção para os significantes, conceituando cada nova figura até, finalmente, atingir o plano de conteúdo que se abre para outros valores, que rompem com os anteriores. Nesse momento, não há destinador que faça esse trabalho pelo destinatário: ele precisa, sozinho, reinterpretar o material que lhe é dado, vivenciar essa experiência estética e individual, para, depois, com ajuda de um destinador transcendente, reintegrá-la às práticas sociais (e, portanto, à ética), de modo a conseguir retomar sua narrativa, agora modificada por esse ápice estético.

Greimas parece querer demonstrar que é a partir do belo gesto que irrompe, para o enunciatário-observador, o acontecimento. Enquanto *Da imperfeição* (2002) ocupa-se em mostrar as reações sensíveis do sujeito no momento do acontecimento estético, *O belo gesto* (2014) busca desacelerar essa categoria (ainda em fase de construção) e mostrar os mecanismos formais que transformam um ato banal em belo gesto, que pode vir a atingir, por meio da estética, o sujeito observador, provocando uma redefinição de seu universo de significação a partir desse acontecimento, que se pode dizer, por isso, extraordinário.

“O belo gesto” foi o texto inaugural para que se desse início às problematizações teóricas sobre as “formas de vida” dentro do escopo da semiótica. Durante o último Seminário de Semântica Geral de Algirdas Julien Greimas, realizado na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), consagrado ao tema “A estética da ética”, a discussão sobre “formas de vida” veio à tona, e os resultados das pesquisas realizadas em torno desse tema foram publicados no vol. 13 da revista *Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry* (RSSI), onde se encontra o texto “O belo gesto”, sobre o qual se discorreu até aqui. Após a morte de Greimas, Jacques Fontanille tem sido o principal semioticista a dar continuidade às preocupações do mestre lituano, embora esse seja um tema que está bastante em voga no cenário atual da Semiótica.

A expressão “formas de vida” foi emprestada por Greimas do filósofo Ludwig Wittgenstein, que a emprega em seu texto *Investigações filosóficas* (1999) para introduzir a hipótese de que a significação de uma expressão não pode ser apreendida senão pelo seu “uso”, pertencente a um “jogo de linguagem” que eleva as expressões à categoria de formas de vida (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 2003). Na estratificação dos níveis de pertinência adotados por Wittgenstein, as formas de

vida encontram-se no último nível, aquele em que, de acordo com Greimas (2014, p. 30), situa-se a linha tênue entre a ética, domínio do enunciador, e a estética, domínio do enunciatário.

A confusão que se faz, muitas vezes, entre os termos “estilos de vida” e “formas de vida” tem sua razão de ser, visto que os dois conceitos não são de todo disjuntos, mas são, ao contrário, complementares. Enquanto a noção de “estilo de vida” situa-se no prolongamento das tipologias sociológicas, a exemplo do trabalho desenvolvido por Éric Landowski, a noção de “forma de vida” inscreve-se formalmente no conjunto das teorias da linguagem. Os “estilos de vida” são configurações existenciais, passionais e sociais, constituídas por uma rede coerente de atitudes, atos, pontos de vista e enunciados que permitem prever os comportamentos e decisões de indivíduos que portam, cada um, seu estilo de vida. As “formas de vida” interessam-se também pelo estilo dos comportamentos, mas, de acordo com Fontanille, fazem-no de uma perspectiva diferente e complementar, pois elas se constituem, por si mesmas, como verdadeiras semióticas-objeto, dotadas de plano de expressão e plano de conteúdo próprios, além de diferenciarem-se também pelo fato de transitarem entre a fronteira do cultural e do natural<sup>2</sup> (FONTANILLE, 2015, p. 13-14). Enquanto um “estilo de vida” pode determinar as condições para o surgimento de diversas semioses, a forma de vida é ela própria uma semiose, capaz de propiciar o aparecimento de outras formas de vida que a ela se alinhem, formando uma espécie de isotopia, condicionada à ética e à estética.

Mas como a erupção de um sentimento qualquer no curso da vida, a manifestação de um afeto disforme, torna-se formal? A vida toma forma e, conseqüentemente, sentido, quando uma experiência impõe-se sobre a existência, de modo a associar uma expressão (exteroceptiva) a um conteúdo (interoceptivo): “*Faire de la vie la catégorie générique conduit à une aporie sémiotique: la vie, pour prendre forme e sens, doit permettre le rabattement d’une expérience sur une existence, doit pouvoir assurer l’association d’une expression (extérieure) et d’un contenu (intérieure).*”<sup>3</sup> (FONTANILLE, 2015, p. 27). A forma de vida aparece, então, no momento em que um esquema sintagmático é escolhido como plano de expressão e projeta-se sobre o curso da vida. A esse plano de expressão, são imediatamente associadas configurações modais, passionais e temáticas do plano de conteúdo (FONTANILLE, 2015, p. 42). Trata-se, em resumo, de um processo de semiose que associa, do lado da expressão, a sintagmatização coerente do curso da vida e, do lado do conteúdo, a seleção congruente das categorias constitutivas

---

<sup>2</sup> Para aprofundar a discussão entre natureza e cultura, que se distancia dos questionamentos deste artigo, sugere-se a leitura do primeiro capítulo do livro *Formes de vie*, de Jacques Fontanille (2015).

<sup>3</sup> Fazer da vida a categoria genérica conduz a uma aporia semiótica: a vida, para ganhar forma e sentido, deve permitir o desdobramento de uma experiência sobre uma existência, deve ser capaz de garantir a associação de uma expressão (exterior) e de um conteúdo (interior).

do sentido da vida, tomando como pressuposto que “*La cohérence étant le propre du schème syntagmatique, et donc du plan de l’expression de la forme de vie, la congruence caractérise le plan de contenu [...]*”<sup>4</sup> (FONTANILLE, 2015, p. 45).

A coerência do plano de expressão e a congruência do plano de conteúdo, dessa forma, encontram-se mutuamente em um processo de individuação e, ao mesmo tempo, de estruturação de uma forma de vida, mas a função semiótica não precisa ser necessariamente caracterizada pelo equilíbrio estabelecido entre o plano de expressão e o plano de conteúdo. É, na verdade, a desproporção entre os dois pólos da função semiótica o responsável por configurar as particularidades de uma determinada forma de vida, bem como os estados de alma elementares que dela emergem. Greimas, em “O belo gesto”, já chamava atenção para o papel da quantificação de ausências e presenças dos elementos exteroceptivos e interoceptivos no momento da semiose, determinantes para a transformação do ato em gesto e, conseqüentemente, para ascensão de um signo, uma prática, um texto ou um objeto ao status de forma de vida.

Quando mais rarefeito o plano da expressão, maior a proliferação do plano de conteúdo. O exemplo do poeta e romancista Alfred Jarry, que, paralisado em seu leito de morte, quando interrogado por seu médico sobre seu mais profundo desejo, suas últimas vontades, pede, surpreendentemente, um palito de dentes (GREIMAS, 2014, p. 26), coloca em evidência essa desproporção que se estabelece entre o plano de expressão rarefeito (palito de dente, objeto insignificante) e o plano de conteúdo proliferado (último desejo de uma existência em vias de acabar). O que, em tantos outros contextos, poderia ser lido denotativamente como um mero “palito de dentes”, adquire, nesse contexto específico relatado por Greimas, um valor conotativo<sup>5</sup>, já que, a seu plano de expressão, é acrescido, na semiose, um plano de conteúdo e um plano de expressão de uma outra semiótica denotativa, abrindo-o, dessa forma, para o mundo dos valores e multiplicando as suas possibilidades interpretativas, tal qual ocorre no domínio da poesia e das artes em geral.

### **Por uma ética da beleza (im)perfeita**

O mesmo tipo de procedimento semiótico pode ser também verificado na cadeia dos acontecimentos que Greimas coloca em relevo em *Da imperfeição* (2002), como a imagem dos seios nus vislumbrados por Palomar ou mesmo do tremeluzir dourado e brilhante do pequeno peixe saltando da água. Quatro anos

---

<sup>4</sup> “A coerência é própria do esquema sintagmático, e, portanto, do plano da expressão e da forma de vida, a congruência caracteriza o plano de conteúdo [...]” (trad. nossa).

<sup>5</sup> É importante aqui recordar mais uma vez a definição de semióticas conotativas de Hjelmslev: “Uma semiótica que não é uma língua e cujo plano da expressão é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão de uma semiótica denotativa” (1975, p. 125).

antes de escrever “O belo gesto”, Greimas publicou *Da imperfeição* (2002), que, ao contrário do restante de sua obra, não propõe nenhum modelo analítico para os objetos de significação com os quais lida, tampouco utiliza a mesma linguagem precisa e técnica que pode ser verificada em seus outros textos. Com *Da imperfeição* (2002), Greimas apenas adentra o universo do sensível e apresenta uma série de reflexões que perpassam campos como o da fenomenologia, da filosofia e mesmo da retórica, na tentativa de apreender, sobretudo, o papel do acontecimento na experiência humana, que se estende da vida à arte e vice-versa.

No capítulo “O Guizzo” (2002, p. 31), Greimas discorre sobre um trecho específico de *Palomar* (1994), de Ítalo Calvino, em que uma das personagens é tomada pelo desejo incontrolável de admirar o seio nu de uma jovem na praia, em toda sua magnitude<sup>6</sup>. O que seria o *guizzo* senão um acontecimento fortuito que provoca um ápice estético em que o sujeito é completamente dominado pelo poder de encantamento do objeto, bem como conduzido a um estado de deslumbramento e impotência diante de uma cena que não pode reter, mas que transformará o curso de sua vida inteira? É a semelhante conclusão que chega Greimas:

O guizzo [...] foi-me explicado como um termo que designa o tremeluzir do pequeno peixe saltando da água, como um raio argênteo e brilhante, que, em um instante, reúne o cintilar da luz com a umidade da água. A subitaneidade do evento, a elegância dessa gestualidade tremulante, o jogo da luz sobre uma superfície aquática: eis aqui, imperfeitamente decompostos, alguns elementos de uma apreensão estética apresentados em uma síntese figurativa. (GREIMAS, 2002, p. 35).

A exemplo do *guizzo*, o acontecimento é caracterizado pela rapidez, conferida pela velocidade de chegada do objeto que é maior do que a velocidade presumida pelo sujeito, razão pela qual o acontecimento traz consigo um valor de precipitação que intercepta a continuidade narrativa e desarranja o mundo subjetivo do sujeito, de modo a atordoá-lo e imobilizá-lo diante do ocorrido. O acontecimento pode ser assimilado como uma inversão das valências do sensível e do inteligível, na qual o sensível eleva-se até um estado de transcendência incandescente do sentir, e o inteligível regride a um estado de quase nulidade.

Enquanto, porém, a primeira parte de *Da imperfeição* (2002) trata dos encontros, dos acontecimentos e dos belos gestos, a segunda discorre sobre a

---

<sup>6</sup> “[...] mal o seio da moça penetra em seu campo de vista, percebe-se uma descontinuidade, um desvio, quase um sobressalto. O olhar avança até aflorar a pele estendida, retrai-se, como que avaliando com um leve estremecimento a consistência diversa da visão e o valor especial que essa adquire, e por um momento permanece a meia altura, descrevendo uma curva que acompanha o relevo do seio a uma certa distância, elusivamente mas também protetoramente, para depois retomar seu curso como se nada houvesse acontecido.” (CALVINO, 1994, p. 12-14).

possibilidade de buscar o consolo do fracasso da existência na arte, bem como a estética na própria vida. O sujeito que reduz a própria existência apenas a esperar os acontecimentos que fraturam a continuidade do cotidiano não vive o presente e frustra-se no futuro. A cada dia vivido, uma batalha silenciosa pela beleza deve ser travada: deve-se buscá-la incessantemente num mundo repleto de dissonâncias, mas que oferece, por entre os feixes da imperfeição, relances de beleza e harmonia:

Na segunda seção do livro, intitulada “As Escapatórias”, Greimas vislumbra a possibilidade de uma estética inserida no cotidiano, mas, ao mesmo tempo, depende de programas, ainda que efêmeros, de negação de seus ritos dessemantizados. Justamente por estar mergulhado num universo em que a vida lhe parece sempre incompleta – e, portanto, imperfeita – o sujeito alimenta a espera de um estado pleno, caracterizado por sua fusão com o objeto, como se, temporariamente ambos os actantes pudessem constituir um ser integral. (TATIT, 2010, p. 46).

“As escapatórias” exploram a possibilidade de resgatar as sensações decorrentes da realização e de criar escapatórias para a vida cotidiana. Se a conjunção ocorrida no momento do acontecimento não é esperada e tampouco pode ser planejada pelo sujeito – pois assim se trataria daquela conjunção primeira de que fala o *Dicionário de Semiótica* – seria possível criar estratégias que permitissem a “espera do inesperado” (GREIMAS, 2002, p. 83)? Essa questão retrata uma espécie de paradoxo que emerge, nas reflexões de Greimas, como uma das poucas possibilidades para ressemantizar o cotidiano e fazer com que a existência do sujeito ganhe sentido.

A “espera do inesperado” (GREIMAS, 2002, p. 83), como já antecipa o termo, não consiste em aguardar situações conjuntivas já definidas e ansiadas pelo sujeito, mas em (re)programar a vida em favor da beleza do encontro, de forma a criar lacunas a serem preenchidas pelos imprevistos do acaso, que irão desautomatizar o cotidiano. Para que a espera não se lance no precipício do desgaste e da monotonia, as virtualidades tensivas do sujeito e de sua existência devem ser exploradas, remodelando a acentuação e o tempo com a finalidade de quebrar o ritmo natural do dia a dia e criar espaços para a chegada do inesperado:

[...] uma busca da estetização da vida ameaça desembocar no molde de vida do esteta. Para evitar que a iteração das esperas degenerem em monotonia, é concebível um acentuado deslocamento da acentuação: uma síncope tensiva, realizando antecipadamente o tempo forte e uma delicadeza em obséquio da espera do outro; ou ainda um sostenuto prolongando a espera, acompanhado de inquietude, porém, revigorando o tempo forte ainda esperado. A turbulência assim criada revaloriza então o ritmo esgotado. (GREIMAS, 2002, p. 87).

Resta, no entanto, saber como fazê-lo, se a espera, por si só, traz a atonia em sua essência. Seria a espera do inesperado realmente possível na vida diária ou seria mais uma hipótese de Greimas não aplicável à vida? Ao menos no plano hipotético, essa escapatória parece mostrar-se possível, embora dificilmente executável.

A atenção do crítico búlgaro Tzvetan Todorov, em seu recente ensaio *A beleza salvará o mundo* (2011), recai justamente sobre as três questões fundamentais: beleza, arte e vida. Todorov estabelece um diálogo implícito com *Da imperfeição* (2002) e, tal qual Greimas, esforça-se para encontrar saídas para a existência anestesiada, o que será possível apenas por meio das intervenções da estética. *A beleza salvará o mundo* (2011) inicia-se com uma descrição das sensações que o autor experimentou diante de uma apresentação do concerto de flautas de Vivaldi intitulado *La Notte*:

Todos temos a consciência de participar, neste exato momento, de um evento excepcional, de uma experiência inesquecível. Minha pele se arrepia. Alguns instantes de silêncio se seguem ao fim do fragmento, antes da explosão de aplausos. [...]. A beleza, seja a de uma paisagem, a de um encontro ou a de uma obra de arte, não remete a algo para além dessas coisas, mas nos faz apreciá-las enquanto tais. É precisamente essa sensação de habitar plena e exclusivamente o presente que experimentávamos ao escutar *La Notte*. (TODOROV, 2011, p. 7-9).

A apresentação do concerto, como um *guizzo*, suspendeu o sujeito, transpondo-o para o presente eterno, fluido e diáfano, que provocou nele um estado de plenitude e realização e o fez pressentir, mesmo que por momentos fugidios, espectros de perfeição que não são recorrentes na vida cotidiana. Esse estado de plenitude e realização, porém, não pode ser permanente, pois, em virtude de sua tonicidade e rapidez, ele tende a subtrair do sujeito as funções vitais, deixando-o embevecido por um momento de êxtase que não lhe permite exercer as atividades básicas para a sobrevivência. Restar-lhe-ia, nesse caso, o encantamento perpétuo pelo objeto e a suspensão da realidade que o cerca.

De que maneira, então, pode a beleza salvar o mundo? Assim como Galard e Greimas, Todorov também compartilha a ideia de que a estética é a chave para a salvação, independentemente de estar ou não prefigurada na obra de arte<sup>7</sup>, pois, apesar de ser nela que a beleza se manifesta em sua maior intensidade, não é apenas nela que a estética pode ser apreendida. Tentar atribuir à vida cotidiana uma forma harmoniosa é o caminho para tornar a existência plena de sentido. Trata-se, de

---

<sup>7</sup> Assim o fez o poeta irlandês Oscar Wilde que, segundo as investigações biográficas realizadas por Todorov (2011, p. 25-98), deteriorou a própria vida em nome de uma estética plena, que converteu sua própria existência a um artificialismo extrínseco aos contornos do cotidiano, como se, para ser pleno, o sujeito tivesse que abolir de seu percurso os pormenores da vida diária.

certa forma, de uma ética da estética: aquela que busca apreender a essência dos atos e experiências mais simples, transformando a vida diária, por conseguinte, em uma série de situações em que a beleza seja predominante. Essa caracteriza, talvez, a tentativa de estender o estado de êxtase para o cotidiano, possibilitando a descoberta do sentido da vida na própria vida.

MAGALHÃES, M. U. B. The beauty of gesture: (mis)matches between the ethics of art and the aesthetics of life. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 191-205, jul./dez. 2018.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to reflect on the possible relations between ethics and aesthetics both in the field of art and of the existence of subjects, through a semiotic investigation that follows the theoretical paths followed by Greimas in his De l'imperfection (1987), in order to better understand the structure of the aesthetic event, as well as its relations with the ethics of existence. Therefore it will be necessary to return to some fundamental authors on whom Greimas has based his arguments, among them Jean Galard, author of La beauté du geste (1986), text that inspired Greimas to write his paper "Le beau geste" (2014), which develops, as we intend to demonstrate, the structural foundations for the phenomenon of happening, outlined in De l'imperfection (1987), the book that established an epistemological turning point in Greimasian thought and in semiotics theory in general. Furthermore, authors of linguistics and literary theory will be explored in this paper, in particular those who have reflected on issues such as ethics and aesthetics, such as Paul Valéry, Roman Jakobson, Joseph Brodsky, among others.*

■ **KEYWORDS:** *Aesthetics. Ethics. Le beau-geste. Semiotics. The happening.*

## REFERÊNCIAS

BRODSKY, J. **Marca d'água**. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1992].

CALVINO, I. **Palomar**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 [1983].

FONTANILLE, J.; ZIBERBERG, C. **Tensão e significação**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001. [1998]

FONTANILLE, J. **Formes de vie**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.

GALARD, J. **La beauté du geste**. Paris: Les Impressions Nouvelles, 1986 [1984].

GALARD, J. **A beleza do gesto**. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008 [1984].

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002 [1987].

GREIMAS, A. J. **De l'imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

GREIMAS, A. J. O belo gesto In: FERNANDES, E. M.; ABRIATA, V. L. R. Trad. FERNANDES, E. M.; SCHWARTZMANN, M. N. (Orgs.) **Formas de vida**: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto: Coruja, 2014. p. 13-33.

HJEMSLEV, L. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1961].

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. 5. ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1938].

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 6a ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985 [1971].

POUND, E. **Abc da literatura**. 9a ed. Trad. Augusto de Campos & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001 [1934].

TATIT, L. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Pulo: Ateliê Editorial, 2010.

TODOROV, T. **A Beleza salvará o mundo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011 [2006].

VALÉRY, P. **Variedades**. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007 [1924].

VALÉRY, P. **Degas Dança Desenho**. Trad. Chistina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2003 [1938].

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**, Primeira Parte. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo, Nova Cultural, Os Pensadores, 1999 [1975].





# HAROLDO DE CAMPOS, A TRADIÇÃO E SEUS PRECURSORES. ALGUNS PONTOS DE CONTATO COM OCTAVIO PAZ

Jorgelina RIVERA\*

- **RESUMO:** Objetiva-se a definição da poética sincrônica haroldiana por meio dos seus precursores que a arquitetam. Utilizamos como ponto de partida a latência borgeana que existe em Haroldo de Campos e exerce uma grande influência no percorrer e desenvolvimento do seu projeto literário. Em seguida, define-se o seu fazer poético em relação a autores de renome tais como Octavio Paz e Umberto Eco. O estudo vale-se especialmente do livro *Los hijos del limo* (1974), obra teórica fundamental do século XX. A partir dos caminhos teóricos trilhados, acredita-se que a escritura haroldiana poderia denominar-se, como afirma Monegal, uma “poética da leitura” (1980) devido à importância de reviver em suas obras os seus escritores antepassados, precursores, que formam parte da experiência vital do escritor. Por meio desses, Campos desenvolverá as suas obras, e os retomará tornando-os parte do seu presente em um criativo jogo de invenção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Haroldo de Campos. Obra Aberta. Octavio Paz. Precursores. Tradição.

## 1. Introdução à poética haroldiana: a latência borgeana

Assim como em Borges havia a ideia de abarcar o universo inteiro num bairro “de las orillas porteñas”<sup>1</sup>, a poesia concreta nos anos 1950 e a obra posterior de Haroldo de Campos torna realidade o projeto de uma poesia ecumênica: “os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira “descentrada” (porque ex-cêntrica) da “razão antropofágica” [...] desconstrutora e transconstrutora desse legado” (CAMPOS, 1997, p. 266). Ambos os autores têm projetos coincidentes de retomar a tradição e

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – jorgelina.r@gmail.com.

<sup>1</sup> “das beiras portenhas” (Trad. nossa).

transformá-la, voltando aos precursores para dar uma nova significação, uma nova “virada” e uma nova cor ao nacional. É fazer uma literatura de fundação (PAZ, 1996) através da reinvenção da tradição.

De tal modo, Haroldo de Campos propõe na sua poética a devoração crítica do legado original para fazer algo criativo, voltar ao passado para renovar as ideias do presente: *make it new*, segundo as palavras de Ezra Pound (2012). Para o poeta paulista, alguns dos seus referenciais básicos, entre aqueles também do grupo concretista, são: o próprio Borges, Drummond, Homero, Dante, Mallarmé, Valéry, Camões, dentre outros (CAMPOS, 1992). Por outro lado, a ideia de recuperação literária borgeana também se inicia de uma série de precursores essenciais, em sua maioria ingleses e alemães: Chesterton, Shakespeare, Kafka, Poe, Whitman, Sir Thomas Browne, Robert Louis Stevenson, dentre outros.

Além disso, Borges também possui uma marcada obsessão por uma série de símbolos clássicos que marcaram a sua infância: o labirinto, o espelho, o infinito, o xadrez, a biblioteca, a bússola, o tigre, etc. (SORRENTINO, 1973). Em Haroldo, esses símbolos são, essencialmente, o mar, a mulher-poesia, a dama pétreia, a viagem e também o xadrez (TONETO, 2008). A partir destes temas é que as escrituras de ambos se arquitetam e formam um entrelaçado de textos que dialogam.

Assim, **para descrever a poética haroldiana**, achamos conveniente retomar uma palavra-chave tomada de J. A. Barbosa: a **viagem**. A escritura de Haroldo de Campos é fundamentada por meio desse lexema devido a que:

De um modo geral, pode-se afirmar que o poema moderno, em seus momentos mais eficazes, tende a estabelecer, pelo menos, dos níveis de leitura convergentes: aquele que aponta para uma nomeação da realidade em seus limites de intangibilidade, operando por refrações múltiplas de significado, e aquele que, ultrapassando tais limites, refaz o périplo da própria nomeação, obrigando a linguagem a exibir as marcas de sua trajetória. Por um lado, o leitor busca a compreensão; por outro, a compreensão está na busca que é o início de uma viagem (BARBOSA, 1979, p. 11).

A escritura haroldiana caracteriza-se por fugir de qualquer tipo de diacronismo que desvalorize ou substitua o passado, como, por exemplo, tentou fazer Menard (1939) com seu *Quijote*, já que sua meta é sempre retomar aquilo que é considerado fundamental da tradição literária, portanto, escolhe para sua escritura um modo de fazer sincrônico: “um fazer poético situado na ‘agoridade’, o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado.” (CAMPOS, 1997, p. 249).

Nessa espécie de deslocamento pela tradição literária, Campos tem algumas influências marcantes, ou precursores, como diria Jorge Luis Borges. O processo de retomá-los parece árduo; nos versos das primeiras estrofes de *A máquina do mundo*

*repensada* (2000), Haroldo encontra uma série de obstáculos representados através das figuras dos demônios de Dante Alighieri:

- 1.1 quisera como dante em via estreita
  2. extraviar-me no meio da floresta
  3. entre a gaia pantera e a loba à espreita
- 
- 2.1 (antes onça pintada aquela e esta
  2. de lupinas pupilas amarelas)
  3. neste sertão – mais árduo que floresta (CAMPOS, 2004 [2000], p. 13).

O único caminho possível está interdito, essa floresta que pretendia atravessar em realidade é um sertão infernal que nos lembra a obra de Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1956). Essa obra escolhida também dialoga com Dante e com outro clássico da literatura, o *Fausto* de Goethe (1808). Contudo, Haroldo de Campos não vacila e continua pelos agrestes caminhos com a esperança de ver com seus próprios olhos a maravilha da máquina do mundo – clara alusão ao poema drummondiano (1951).

## 2. Reinvenção da tradição. A obra aberta.

Paralelamente, no primeiro capítulo de *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz aproxima-se do pensamento de Haroldo de Campos: o eixo principal do ensaio é a tradição moderna da poesia. Nessa ideia, que o autor explica no decorrer do livro, enuncia-se que não só existe uma poesia moderna como que o moderno é uma tradição. Essa tradição se caracteriza por estar feita de interrupções, cada ruptura constitui um começo. Segundo Paz: “*Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición*” (PAZ, 1974, p. 3). Então, a tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura. Podemos dizer que o novo é o moderno só se for ao mesmo tempo a negação do passado e afirmação de algo diferente. É aquilo que é alheio à tradição reinante, que irrompe no presente e muda de curso em direção inesperada: “a construção do poema atua como resistência, através da linguagem, àquilo que, em textos anteriores, era dialogismo menos essencial, embora revelador.” (BARBOSA, 1979, p. 19).

João Alexandre Barbosa, em *Ilusões da modernidade* (1986), retoma Haroldo Rosemberg para falar da tradição do novo. A partir disso, podemos retomar aqui suas ideias e marcar que o que há é sempre uma revisão pessoal do passado literário, por parte do escritor moderno, para depois, sob um novo olhar atento, recuperar

precisamente aquilo que o autor em questão considera interessante através da sua própria ótica, quer dizer, transformado em algo novo, criativo.

A operação haroldiana é a seguinte: fazer uma viagem através da tradição literária recuperando precisamente aquilo que vale a pena ser desvelado sob uma nova luz criativa: leitura das margens, da periferia, das *orillas*<sup>2</sup>. Octavio Paz também enuncia isso de uma maneira muito eficiente: “Para nós o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundos desconhecidos” (PAZ, 1996a, p. 133). Essa citação nos permite remeter também às transcrições do poeta paulista: segundo o nosso entendimento, acreditamos que as obras do poeta concretista são o resultado final de uma deglutição das leituras efetuadas, ao modo do selvagem antropofágico que devora o seu inimigo para adquirir mais força e novas qualidades. O poeta, através das suas leituras, cria um palimpsesto refletido nos seus escritos. Daí, voltamos a ideia enunciada por J. A. Barbosa em *Ilusões da modernidade*:

Neste sentido, começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da armação de novos enigmas cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que –indício de um trajeto de leituras – aponta para a saturação dos usos da linguagem (BARBOSA, 2009, p. 14).

Esse trecho nos permite refletir no sentido fundamental que cobram as leituras não somente no escritor Haroldo de Campos bem como na figura do escritor Jorge Luis Borges: todo bom escritor é um excelente leitor. Em pleno diálogo, para Gonzalo Aguilar, a criação em Haroldo de Campos:

[...] não é uma situação de início, mas de desdobramento-redobramento permanente e se produz no âmbito da linguagem: repetição “vertical” (Deleuze) e anômala que remonta ao interior das palavras. “Os ecos dos teus ecos”, na linguagem da música planetária de *Crisantempo*. (AGUILAR, 2005, p. 316).

Considerando o posicionamento de Aguilar, acreditamos que o momento de criação poética não possa começar do zero e, portanto, não é uma situação de início já que nossas palavras já pertenceram aos outros há décadas, séculos e milênios atrás. O “eu” não existe na escritura e sim um “nós” infinito que se reproduz incessantemente na figura de cada um dos escritores em todas as épocas:

*De este modo, el lector es libre de entrar en el texto desde cualquier dirección, no existe una ruta correcta. La muerte del autor es algo casi inherente al estructuralismo, ya que considera los enunciados individuales (hablas) en tanto*

---

<sup>2</sup> “beiras” (tradução nossa).

*productos de sistemas impersonales (lenguas). Lo novedoso en Barthes es la idea de que los lectores son libres de abrir y cerrar el proceso de significación del texto sin tener en cuenta el significado, como lo son de disfrutar de él, de seguir a voluntad el recorrido del significante a medida que se desprende y escapa del abrazo del significado. Los lectores son sedes del imperio del lenguaje, pero tienen la libertad de conectar el texto con sistemas de sentido y no hacer caso de la «intención» del autor. (SELDEN, 1989, p. 93).<sup>3</sup>*

A partir dessas palavras, o crítico Selden retoma os conceitos de Roland Barthes enunciados em “A morte do autor” (1987): o leitor encontra um lugar mais próximo do autor e ganha maiores liberdades, parte das competências do autor passam ao leitor que, através da sua experiência, “ressignifica” o texto. Nesse sentido, é viável considerar que a coletânea *A Obra Aberta* (1969), de Umberto Eco, seja um referente interessante que dialoga com Barthes. No prólogo à segunda edição, o semiólogo italiano enuncia: a) toda obra é aberta pelo motivo de que não existe uma única interpretação; b) quando fala de “obra aberta” se refere a um modelo teórico que tem como objetivo explicar a arte contemporânea e; c) a estrutura de uma obra define-se pelo que tem em comum com as outras obras, portanto não pode ser isolada. Por meio desses postulados, umas linhas mais na frente, o escritor italiano expõe as características pelas quais nasce uma obra de arte, acreditamos que nesta concepção encontramos um diálogo com o pensamento haroldiano:

Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus

---

<sup>3</sup> “Deste modo, o leitor é livre para entrar no texto de qualquer direção, não existe uma rota correta. A morte do autor é algo quase inerente ao estruturalismo, já que considera os enunciados individuais (falas) em tanto produtos de sistemas impessoais (línguas). O novo em Barthes é a ideia de que os leitores são livres para abrir e fechar o processo de significação do texto sem ter em conta o significado, como desfrutar dele, de seguir à vontade o percurso do significante à medida que se desprende e escapa do abraço do significado. Os leitores são sedes: do império da linguagem, mas têm a liberdade de conectar o texto com sistemas de sentido e de não prestar atenção à ‘intenção’ do autor.” (tradução nossa).

contemporâneos. Mas para que se possam reencontrar, através daquele modo de elaborar estruturas, todas as ligações entre a obra e seu tempo, o tempo pretérito, ou o vindouro, a indagação histórica imediata só poderá proporcionar resultados aproximados. (ECO, 1991, p. 34-35).

Nesta exposição, Eco enuncia que para falar de uma obra de arte não precisaremos necessariamente dirigir-nos imediatamente ao contexto histórico: é muito mais do que uma mera enumeração de dados biográficos do autor ou da geração que pertenceu. A complexidade dela consiste numa intrincada rede de relações que o próprio autor estabeleceu com os seus precursores, daí parte a ideologia que ele cria para depois plasmá-la, por meio do seu próprio estilo, numas quantas folhas. Depois disso surgem as invariáveis interpretações que os receptores levarão a cabo. Nesse sentido, Haroldo de Campos postula, numa primeira fase para depois desenvolver em toda sua carreira de escritor, a concepção de uma obra aberta:

HC: [...] No artigo de 1955, em que me ocupei da questão da “obra de arte aberta”, não apenas prefigurei em vários anos a *Opera Aperta* de Umberto Eco (ele expressa e generosamente o reconhece no prólogo à edição brasileira de seu livro), como termino por falar de um “barroco moderno” ou “neobarroco”, antecipando-me ao querido amigo e admirável escritor (prosador, poeta, ensaísta) Severo Sarduy. Até mesmo o conceito de transculturação, que Angel Rama retoma em 1983 (*Transculturación narrativa en América Latina*) e 1984 (*La ciudad letrada*), a partir do antropólogo e africanista cubano Fernando Ortiz (*Los factores humanos de la cubanidad*, 1940), já havia sido por mim desenvolvido na “Nota Prévia” a meu livro *A operação de texto*, onde estava ligado à ideia de “tradução criativa” ou “transcrição”. Eu não estou querendo dizer com isso que nós avassalamos todos os campos, mas, certamente, um movimento com postulados que antecipam posições e ideias instigadoras de pensadores e de críticos em várias localidades do mundo, não pode ser “provinciano”, como pretende o irredento Roberto. (FECHINE et al., 2001, p. 45).<sup>4</sup>

A relação de Haroldo de Campos com a tradição consiste numa procura de formas e do discurso poético para resgatar aquilo que vale a pena ser relido sob a influência de uma nova época das artes. Um exemplo significativo para essa asseveração encontra-se já numa das suas primeiras obras, *O auto do possesso* (1950), onde se conjugam metáforas barrocas em poemas que claramente remetem

---

<sup>4</sup> Haroldo refere-se aqui à polêmica com Roberto Schwartz, para marcar o alto nível de reflexão de que se ocupavam os concretos.

ao passado da literatura ocidental. Em outras palavras, o objetivo fundamental é “*dar una vuelta de tuerca*”: isto é: resgatar o melhor da tradição, o mais significativo, para utilizá-lo como base para uma nova criação. O poeta concretista afirma que:

Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a “poesia concreta” dos anos 50 e 60 [...] ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o “ismo” particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção súnica, atualizando de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens). Safo e Bashô, Dante e Camões, Sá de Miranda e Fernando Pessoa, Hölderlin e Celan, Góngora e Mallarmé são, para mim, nessa acepção fundamental, poetas concretos. (CAMPOS, 1997, p. 268-269).

Assim, todos os textos são a reescrita de outros textos anteriores, segundo o escritor apócrifo Pierre Menard de Jorge Luis Borges. A poética sincrônica haroldiana então pode ser considerada uma evolução do processo criativo de Pierre Menard: a proposta do escritor paulista é subversiva, já não ironiza fazer igual, assume esta impossibilidade explicitamente: “quisera como dante” (CAMPOS, 2004 [2000], p. 13). Nesse contexto, Haroldo possivelmente diria o seguinte: “eu posso criar um texto que seja melhor aos anteriores”. O escritor paulista também possui um modo de criação baseado na universalização, do mesmo modo que Jorge Luis Borges deixa de lado o “*particular o accidental*” – referindo-nos aos particularismos que constituem a nossa identidade tal como os vocábulos. O poema haroldiano *A máquina do mundo repensada*, por exemplo, é uma tentativa de retomar as influências e colocá-las numa conversa palimpséstica em que o objetivo é demonstrar a criação do universo por meio desses precursores num tom quase científico: “Esse é um processo amplo de ‘devoração crítica’ da poesia universal, cujo propósito foi sempre criar uma tradição da inovação e, dessa maneira, um tesouro de ‘formas significativas’ para estimular a criatividade da nova geração” (JACKSON, 2005, p. 10).

Contudo, acreditamos que é interessante pensarmos na luta incessante do escritor por querer ser igual aos seus precursores ou influências literárias e a impossibilidade de consegui-lo. Nessa tentativa, o poeta se debate entre as suas leituras, o seu legado, e aquilo que forma parte da sua criação: “a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material [do que a imitação], mais difícil de se apontar, ‘cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor’.” (NITRINI, 1997, p. 127). Estamos falando de um poeta que forma parte da história da literatura latino-americana que se caracteriza por estar conformada por homens que não têm mais do que futuro, o seu passado foi desenraizado, se pensamos nas palavras de Octavio Paz; “*los hijos del limo*” são, segundo a nossa interpretação, todos aqueles da geração modernista que viveram a

ruptura total com os antigos paradigmas e passaram a ser filhos do barro (apego à razão, à materialidade) ao invés de filhos de Deus: “*La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión*” (PAZ, 1974, p. 31)<sup>5</sup>. Fala-se da modernidade como de uma tradição e se pensa que a ruptura é a forma privilegiada da mudança.

Portanto, a modernidade, segundo Paz, é uma tradição polêmica que desloca a tradição imperante, qualquer que seja; mas desloca para depois ceder lugar à outra tradição que, ao mesmo tempo, é outra manifestação momentânea da atualidade. A nossa modernidade se distingue das outras épocas não pela celebração das inovações, embora também isso seja importante, mas sim pelo fato de constituir-se como uma ruptura: “[...] *crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo.*” (PAZ, 1974, p. 4)<sup>6</sup>. Mas, ao mesmo tempo, ser latino-americano é procurar nessas raízes europeias um presente e um futuro, nossa característica fundamental é ser uma ideia da Europa, ser europeístas. Paz enuncia:

O artista vive na contradição: quer imitar e inventa, quer inventar e copia. Se os artistas contemporâneos aspiram a ser originais, únicos e novos, deveriam começar por colocar entre parênteses as ideias de originalidade, personalidade e novidade: são os lugares comuns de nosso tempo. (PAZ, 1996a, p. 135).

Em direta conexão, acreditamos que seja interessante citar as palavras de André Dick a respeito da relação entre Haroldo e Paz:

Baseado em *Os filhos do barro*, de Octavio Paz, Haroldo admite uma aliança das ideias do concretismo com o primeiro Romantismo [...] inserindo-a numa tradição da ruptura. [...] O que não deixa claro –talvez deixe isso a cargo do leitor – é que o projeto da poesia concreta se insere numa tradição da modernidade, ao efetuar uma ruptura e prolongar essa ruptura selecionando rupturas anteriores, ou seja, o concretismo, como possivelmente pensava Paz, insere-se numa tradição da ruptura. (DICK, 2010, p. 26).

Essa tradição da ruptura, consideramos, consiste na procura pela originalidade: Haroldo de Campos é um criador que exige também do leitor certa sensibilidade e imaginação que seja capaz de levar a cabo uma leitura criativa, não estamos falando de um leitor comum senão de um leitor experimentado. A leitura proposta a partir

---

<sup>5</sup> “A angústia nos mostra que a existência está vazia, que a vida é morte, que o céu é um deserto: a quebra da religião” (PAZ, 1984, p. 68).

<sup>6</sup> “[...] crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma” (PAZ, 1984, p. 20).

do enunciado tem como ponto de partida uma arte que não seja regida por uma cronologia que condene alguns autores ao esquecimento, privilegia-se uma arte de convergências, onde as pluralidades e conjugações sejam palavras descritivas e fundamentais:

Os teóricos da literatura do século XX têm insistido na correlação escrita e leitura. Desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s). Ao mesmo tempo, considerou-se que toda obra nova implica, em sua fatura como em sua recepção, uma releitura do passado literário. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 13).

Assim, uma obra só existe por meio da figura do leitor. Leyla Perrone-Moisés enfatiza que isto se produz só com as leituras ativas, quer dizer, aquelas que prolongam a obra por meio de outras novas. A partir disto, podemos retomar o crítico Rodríguez Monegal e a ideia da criação de uma poética da leitura de uma obra. Em plena relação com esta invenção, podemos lembrar-nos de outros escritores latino-americanos que também apoiavam afiançar a criação de uma crítica na qual houvesse prioridade na obra, abrangendo um contexto mais amplo que é o diálogo com as demais obras, com uma “*tradición viva*” (FERNÁNDEZ MORENO, 2000 [1984]). E, a partir da singularidade da obra, fazer surgir a universalidade, a obra se converte num conjunto de múltiplas relações, a labor do crítico, é o que propunha o *New Criticism*: desvendar as projeções e estabelecer as conexões da trama. Portanto, como diz Haroldo de Campos: “ponto de vista sincrônico, portanto, não diacrônico. Apropriação seletiva e não consecutiva da história.” (CAMPOS, 1997, p. 249).

Observa-se que o poema é o lugar de encontro entre leitor e autor, a partir do *New Criticism* a pluralidade de sentidos que se entrelaçam numa obra são revelados através da experiência de leitura do receptor. A obra deixa de ser parte do autor e torna-se pública e livre de interpretação a partir da sua divulgação; portanto, torna-se pública. O escritor, por sua vez, não é aquele gênio demiurgo que os românticos aclamavam duzentos anos atrás: privilegia-se o escritor moderno. Aquele que cria os seus precursores e ensaia o seu próprio texto por meio de diferentes vozes: “*La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad*” (PAZ, 1974, p. 3).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “A modernidade nunca é ela mesma: sempre é outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade” (PAZ, 1984, p. 18).

### 3. A criação por meio da experiência vital. Pontos de contato com Paz.

O que interessa na nossa discussão é aderir à ideia de que o texto poético só vai adquirir significação através do encontro com o leitor: nesse embate se leva a cabo um exercício metafórico; parafraseando Barbosa, este exercício é uma vinculação entre realidades precedentes que, nessa convergência, dão lugar a uma nova situação. A tarefa do leitor é tentar decodificar essa metáfora para depois voltar a codificá-la, é revelar esses procedimentos ou estrutura que o texto literário foi feito para chegar a uma interpretação. Assim, achamos válido novamente citar a João Alexandre Barbosa:

Desconfiando dessa permanência, o poeta não apenas cria o seu texto, mas pensa um texto anterior absorvido pela historicidade de sua condição. O eixo de interseção sincronia/diacronia não é mais apenas realizado pelo leitor, pelo crítico, mas sofre a orientação previa do próprio texto que lhe serve de sustentação. (BARBOSA, 1974, p. 26).

Acreditamos que essa citação descreva a tarefa do poeta moderno e em específico de Haroldo de Campos enfatizando a sua perspectiva sincrônica. Nesse momento de convergência dos tempos passado e presente, o nosso poeta paulista cria a sua poética da **agoridade** em que o presente se **recria** ao se revelar como parte de um passado determinado. Nessa mistura de tempos, cria-se uma ponte com a poética borgeana: a abolição do tempo através da mistura do que foi com o que é, que formam um só. O conceito de ironia que Octavio Paz descreve em *Los hijos del limo* pretende demonstrar que se vemos o Universo como uma escritura, a tradução de cada leitor vai ser diferente, mas, ao mesmo tempo, vai existir uma correlação. Nas últimas páginas do mesmo livro, Paz anuncia que “*El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos.*” (PAZ, 1974, p. 108)<sup>8</sup>. Essa citação nos leva a lembrar, mais uma vez, quando Borges (1960) afirma que Shakespeare é todos os escritores e, ao mesmo tempo, ninguém (cf. BORGES, 2011b [1960], p. 193). Mais precisamente, a poética moderna aspira à universalidade e ubiquidade, portanto: um poeta que represente todos em todos os tempos e espaços. Concepção mallarmeana que Borges segue de um modo acérrimo (e Haroldo também), todos os homens são um só e todos os livros um único onde cabe toda a literatura, infinita: todos os textos dialogando entre si em um intrincado palimpsesto.

Borges esquematiza isto por meio do seu conto “*El inmortal*” (1949) cuja personagem principal tem a virtude – ou desgraça – de poder viver através dos séculos sendo ao mesmo tempo uma e várias pessoas, dentre elas, o ilustre Homero:

---

<sup>8</sup> “O poeta desaparece detrás da sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos.” (PAZ, 1984, p. 200).

*Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto.* (BORGES, 2011a [1949], p. 844).<sup>9</sup>

Assim, o poema moderno (ou literatura moderna) pertence a um, a todos e, portanto, a ninguém. Verifica-se, assim, uma convergência fortíssima das vozes de Borges e Haroldo de Campos. Ainda em relação ao sentido da criação e a tradição, Campos propõe como exemplo o reconhecido poema de Mallarmé “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1897), onde qualquer tipo de ordem fixa é desestabilizada, já que o que se tem de tradicional só existe naqueles interstícios que o poeta nos permite ver, nesse jogo:

O poema constelar, na disseminação da forma, rompe a clausura da estrutura fixa e estrófica, dispersa a medida tradicional do verso (e nisto indica, para o Derrida da *Gramatologia*, a ruptura da clausura metafísica do Ocidente, regida pelo modelo épico-aristotélico e pela linearidade da concepção clássica-ontológica da história). (CAMPOS, 1997, p. 260).

Sem dúvida, o precursor mais influente para a escritura haroldiana é Mallarmé com o seu poema “*Coup de Dés*”, que representaria o começo do poema universal ou poema-constelação. Segundo André Dick, não é por acaso que Haroldo de Campos escolhe a imagem do céu para construir a sua obra poética: “ele remete à constelação que [...] busca em Mallarmé, o poeta francês que foi talvez sua maior referência nos planos poético, teórico e crítico.” (DICK, 2010, p. 13). Também Siscar, muito perspicaz marcará a grande influência de Mallarmé sobre Haroldo ao ressaltar que nessa volta ao Hades, Haroldo-Orfeu é guiado por um barqueiro muito singular, Mallarmé:

Eu diria que Mallarmé, essa figura complexa, desempenha para Haroldo, a função do barqueiro: é com ele que Haroldo inicia a passagem da margem angustiada do enigma na direção de sua exploração jubilosa. Mallarmé é o barqueiro, não apenas um ponto de chegada ou de partida [...]. Se o lance de dados, em Mallarmé, não chega a abolir o acaso que o tortura, é por ser inequivocamente problema que ele é também, por assim dizer, a passagem para uma “solução”: a solução segundo a qual não existe solução. (SISCAR, 2006, p. 170).

---

<sup>9</sup> “Quando se aproxima o fim, já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que alguma vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou, por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto.” (BORGES, 1998, p. 605).

Assim, a poesia que Haroldo de Campos propõe desde o início de sua atividade é representada por uma linguagem ecumênica que recupera os fragmentos marginais do legado da tradição, por isso poesia **excêntrica** e do presente, ou **agoridade**, como preferiu denominar Haroldo. Esse termo foi escolhido por Campos em função do termo *Jetztzeit* de Walter Benjamin (CAMPOS, 1997, p. 269), que implica uma poesia cuja história se caracteriza por sua multiplicidade, é uma “história plural”.

E ainda, é preciso nos encaminhar para outro dos textos críticos de Campos, precisamente no primeiro capítulo de *A operação do texto* (1976), intitulado “Texto e história”. Nesse trajeto inicial que o autor realiza considera essencial “O descobrimento ou, por assim dizer, a “invenção” de precusores” (CAMPOS, 1976, p. 21), que é um dos corolários da poética sincrônica. Na descrição da ideia, Campos retoma o texto de Jorge Luis Borges, “*Kafka y sus precusores*” (1952), que propõe a obra dos antecessores como fundamental para o presente num jogo de plena inter-relação entre passado-presente e futuro, Borges adiciona: “*En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precusores*” (BORGES, 2011b [1952], p. 95)<sup>10</sup>. Daí, partimos novamente para Octavio Paz, a nossa literatura é desenraizada e na procura de um passado que não possui ele é criado num diálogo criativo com a nossa maior influência, a Europa: “a literatura é mais ampla do que as fronteiras” (PAZ, 1996b, p. 126).

Ao mesmo tempo, em um dos seus ensaios, Haroldo de Campos afirma que a recuperação do passado é “o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado.” (CAMPOS, 1997, p. 249). Ele vê a tradução, especificamente, como um exercício de leitura reflexiva da tradição. Sua proposta é eliminar os “nexos” e transcriar novas poesias. Nesse aspecto, lembramos e nos permitimos retomar a leitura de *Ilusões da Modernidade*, quando João Alexandre Barbosa assevera que:

O poeta moderno traduz na medida em que seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: renovar significa, então, ler o novo no velho. (BARBOSA, 2009, p. 29).

Octavio Paz, por sua vez, anuncia que:

[...] *si el universo es una escritura cifrada un idioma en claves*» «¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?». Cada poema es

---

<sup>10</sup> “No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polémica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precusores.” (BORGES, 2005, p. 130).

*una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo.* (PAZ, 1974, p. 49).<sup>11</sup>

A ideia do poeta como um tradutor ou decifrador causa o desaparecimento do autor, conceito que será evidente na pós-vanguarda:

*La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza bizarra: única, singular, irregular; nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepitable, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día.* (PAZ, 1974, p. 50).<sup>12</sup>

Acreditamos que seja interessante incluir como noção de diálogo com esta colocação ao que Rubén Darío denominou como *experiencia vital*: o poema é um objeto que tem múltiplas interpretações porque, dependendo da experiência do leitor, adquire uma nova significação. Essa experiência consiste na base da interpretação e conotação do leitor para criar sentido no texto escrito. Nesse ponto aparece a analogia mencionada por Octavio Paz como articuladora de sentido: se o universo fosse um texto em uma rotação rítmica, então o mundo poderia ser um poema e este, um mundo de ritmos e símbolos, portanto, correspondência e analogia seriam os nomes do ritmo universal. Os românticos ressuscitam a visão analógica do mundo e do homem. Para o autor, a analogia faz habitável o mundo já que tanto se assemelha com a regularidade.

Deve-se aclarar que a analogia ao existir graças às diferenças, implica não a unidade do mundo, senão sua pluralidade, não a identidade do homem, senão sua fragmentação. Portanto, em um mundo em que a identidade tem desaparecido, a morte será a grande exceção que absorve e anula as leis, com isso aparece um recurso duplo contra essa exceção, por um lado, a ironia como a estética do grotesco e o bizarro, por outro, a analogia como a estética das correspondências. Paz afirma que ironia e analogia são irreconciliáveis: “*La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitable; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente.*” (PAZ, 1974, p. 50-51)<sup>13</sup>. Tanto a ironia

<sup>11</sup> “Se o universo é uma escrita cifrada, um idioma enigmático, ‘o que é o poeta, no sentido mais amplo, senão um tradutor, um decifrador?’ Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução, essa tradução é uma escrita, um voltar a cifrar a realidade decifrada. O poema é o duplo do universo.” (PAZ, 1984, p. 98).

<sup>12</sup> “A poesia moderna, diz-nos algumas vezes, é a beleza bizarra: única, singular, irregular, nova. Não é regularidade clássica, porém a originalidade romântica: é irrepitível, não é eterna; é mortal. Pertence ao tempo linear: é a novidade de cada dia” (PAZ, 1984, p. 100).

<sup>13</sup> “A primeira é a filha do tempo linear, sucessivo e repetível; a segunda é a manifestação do tempo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente. A analogia se insere no tempo do mito,

como a negação constituem um saber, embora de signo oposto ao da analogia, enquanto esta consiste na contemplação da alteridade no seio da unidade, as outras consistem na visão da ruptura da unidade.

Essa pluralidade de autores nos leva a retomar Eliot com “Tradição e Talento individual” (1989) quando o crítico norte-americano afirma que a tradição não é simplesmente herdada e sim que o aspecto mais representativo de um poeta é a imortalidade que ele representa dos autores já mortos. A partir daí podemos nos dirigir até Harold Bloom em *A angústia da influência*, que, de um modo particular, acredita que a formação do poeta consiste num processo de isolamento:

A angústia da influência é o temor do poeta de que sua voz não seja sua, o temor constante da usurpação de seu texto pela voz de outros. Contra esta angústia, a teoria de Bloom oferece a cura pela escuta, terapia paradoxal quando foi criada há vinte anos, no ambiente normativo da textualidade, mas que se mostra hoje profética das preocupações de uma nova geração, e não apenas por força de influência. (NESTROVSKI, 1996, p. 115).

A mesma angústia experimenta o autor de *A máquina do mundo repensada* no processo de escritura já manifestado no primeiro verso: “quisera como dante em via estreita / extraviar-me no meio da floresta / entre a gaia pantera e a loba à espreita” (CAMPOS, 2004, p. 13). Haroldo utiliza o verbo “quisera” na sua tentativa de retomar os seus precursores, primeiro “quisera como dante”, algumas estrofes depois “quisera como o nauta fiel ao real” e “quisera tal ao gama”, que faz uma alusão clara ao poema *Os Lusíadas* de Camões. O verbo “querer” em pretérito mais do que perfeito expressa um desejo passado que não se cumpre, é apenas mais uma ilusão da máquina que nos lembra das maravilhas vistas por Borges por meio do *Aleph*, porém são simples imagens, recortes do passado. Haroldo retoma os seus precursores bebendo das suas palavras, deglutindo-as e transformando-as: “jamais lemos um poeta como poeta, mas apenas lemos um poeta em outro poeta, ou mesmo levando a outro poeta” e “a verdadeira história poética é a de como poetas suportaram outros poetas”, finalmente, “Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai.” (BLOOM, 2002, p. 142).

Nessa questão de recordar/esquecer, Haroldo de Campos cumpre um papel fundamental, temos uma luta pela sobrevivência do morto (2000), quer dizer, do

---

e mais ainda: esse é o fundamento; a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (e a consciência) da história. A analogia converte a ironia em mais uma variação do leque das semelhanças, porém a ironia rasga o leque. A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico. A palavra poética acaba em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, mas o reverso da palavra, a não comunicação.” (PAZ, 1984, p. 100-101).

precursor, segundo palavras de Serge Margel. O luto consiste, segundo Derrida no texto mencionado, em “ontologizar restos, em torná-los presentes, em primeiro lugar em identificar despojos e em localizar os mortos.” (MARGEL, 2000, p. 218). É retomar esse **grande outro** para vivificá-lo. O escritor brasileiro retoma os clássicos da tradição para dar uma nova luz a eles e fazer surgir a sua escritura:

Esse procedimento de Haroldo, reproduzido na viagem do eu-poético em busca da explicação para a gesta universal, recupera a idade Odisseu ao Hades – como um rito de passagem, o poeta vai ao mundo dos mortos, ao porão, porque lá encontrará as revelações de que precisa: o Aleph, o passado e as profecias. Desse modo, a cada texto, Haroldo de Campos ritualiza sua viagem e se converte, novamente, no *Cosmonauta do Significante*. (TONETO, 2008, p. 42).

Contudo, não podemos deixar de lado as influências do poeta brasileiro uma vez que o trabalho que ele faz com a tradição é fundamental para estabelecer pontos de contato com o escritor argentino, seguindo Roland Barthes:

O texto (que se analisa) vale por todos os textos da literatura, não porque os representa (os abstrai e iguala) mas porque a própria literatura não é senão um texto: o texto único não é acesso (indutivo) a um Modelo, mas entrada de um riacho com mil entradas. Seguir esta entrada é visar ao longe, não uma estrutura legal de normas de condutas, uma Lei narrativa ou poética, mas uma perspectiva (de fragmentos, de vozes findas de outros textos, de outros códigos), do qual entretanto, o ponto de fuga é sem cessar trasladado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é a própria teoria (e não simples exemplo) desta fuga, desta diferença que retorna indefinidamente sem se acomodar. (BARTHES, 1970, p. 18-19).

Frente a isso, Haroldo apoia a ideia de que a arte contemporânea deve guiar-se pelos impulsos do novo (o *make it new* de Ezra Pound) e da procura, iniciada por Mallarmé, de uma nova linguagem. A diacronia, de sua perspectiva, é apenas a possibilidade de trilhar os mesmos caminhos. Para ele, em “Poética Sincrônica” (cf. CAMPOS, 1977), o estudo da literatura corresponde ao interesse de fazer do presente uma instância de quebre com a “água parada” do sempre, e isso só é gerado pela via da sincronia, baseada no critério estético-criativo. O modo de levar a cabo uma leitura para depois retomá-la de um modo mais proveitoso é diferente e inovador. Alexandre Barbosa afirma que:

Não será preciso muito esforço para perceber que, neste movimento orientador de leitura, Haroldo de Campos entronca-se, expandindo-se (e já veremos por que), na tradição talvez mais legitimadora do poema moderno: aquela que,

fundindo tempo e espaço, revela inevitavelmente o caráter historicizado da escrita. (BARBOSA, 1979, p. 13).

O momento em que o leitor entra em contato com a palavra do outro é único e significativo, as duas partes se fusionam no espaço da leitura e o poema (ou o texto literário) torna-se um “catalisador de experiência cultural” segundo as palavras de Barbosa (1979, p. 18). A escritura de Haroldo de Campos é definida por Wladimir Krysinki como:

um reconhecimento da “morte do verso”, bem como uma prática e uma teorização da poesia de constelação. O percurso de Haroldo até a constelação é antes de tudo marcado pela postulação da prática poética “galáctica”. Esta prática pressupõe a criação de estruturas constelares, ou seja, grupos dispersos de objetos ou de pontos brilhantes. (KRYSinkI, 2005, p. 77).

Decerto, as constelações que compõem a poética haroldiana são as vozes revividas por ele das suas influências ou precursores.

### 3. Considerações finais

Acreditamos que seja interessante retomar as palavras de Barthes quando ele assevera que: “Sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a Morte do Autor.” (BARTHES, 1988 [1968], p. 6). Do mesmo modo, esta citação dialoga com um poema de Manoel de Barros, “Sabia com Trevas IX” em *Arranjos para assobio* (1980): “Ninguém é pai de um poema sem morrer” (p. 167). Assim, Haroldo de Campos procura dentre os restos e vivifica, sob uma nova luz, os autores que lhe permitiram tornar-se um escritor. Mallarmé dizia que a criação é uma “tarefa infinita”, do mesmo modo que Jorge Luis Borges acreditava que o conceito literatura é perene e defendia a ideia já proposta por Mallarmé, em que todos os autores podem se tornar um só por meio de um livro que retomasse todos os tempos e espaços.

Haroldo de Campos constrói nos seus escritos o que Emir Rodriguez Monegal denominaria como “poética de leitura” (1980). Em suas palavras, a produção literária não pode ser criação, porém, repetição; não pode ser invenção, mas sim redação e não pode ser escritura, mas leitura (MONEGAL, 1980, p. 122). Esta literatura sincrônica proposta pelo escritor brasileiro está estreitamente relacionada à seguinte definição de Octavio Paz: “O poema é uma virtualidade transitória que se atualiza na história, na leitura. Não tem poema em si, senão em mim ou em ti” (PAZ, 1974, p. 202). O poema como o não lugar no qual converge o leitor e a obra, obra que não se configura como texto senão até a aparição do leitor.

RIVERA, J. Haroldo de Campos, the tradition and his precursors. Some points of contact with Octavio Paz. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 207-225, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *The aim is to define the haroldian synchronic poetics by means of its precursors that architect it. We use as a starting point the borgean latency that exists in Haroldo de Campos and exerts a great influence on the course and development of his literary project. His poetic work is then defined in relation to renowned authors such as Octavio Paz and Umberto Eco. The study draws heavily on the book Los hijos del limo (1974), a fundamental theoretical work of the twentieth century. From the theoretical trajectories, it is believed that Harold's writing could be called, as Monegal says, a "poetics of reading" (1980) because of the importance of reviving in his works his ancestors, precursor writers who form part of the writer's life experience. Through these, Campos will develop his works, and will take back these ancestors, making them part of his present in a creative game of invention.*
- **KEYWORDS:** *Haroldo de Campos. Octavio Paz. Open Literary Work. Precursors. Tradition.*

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. **Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista.** São Paulo: EDUSP, 2005.
- BARBOSA, A. **A metáfora crítica.** São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. As ilusões da modernidade. In: \_\_\_\_\_. **As ilusões da modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 13-37.
- \_\_\_\_\_. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. de. **Signantia quasi coelum. Signância quase céu.** São Paulo: Perspectiva, 1979. p.11-24.
- BARROS, M. **Arranjos para assobio.** São Paulo: Record, 1998.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. **SZ.** Paris: Du Seuil, 1970.
- BLOOM, H. **A angústia da influência.** Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, J. L. El inmortal. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas 1.** Buenos Aires: Sudamericana, 2011a. p. 833-845.
- \_\_\_\_\_. Kafka y sus precursores. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas 2.** Buenos Aires: Sudamericana, 2011b. p. 93-95.

\_\_\_\_\_. Kafka e seus precursores. In: \_\_\_\_\_. **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 127-130.

\_\_\_\_\_. O imortal. In: \_\_\_\_\_. **O Aleph**. Tradução de Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 7-25.

CAMPOS, H. de. **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.

\_\_\_\_\_. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. **O Arco-Íris Branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

\_\_\_\_\_. Poética sincrônica. In: \_\_\_\_\_. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 205-212.

\_\_\_\_\_. Texto e história. In: \_\_\_\_\_. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 13-22.

DICK, A. (Org.). Signâncias múltiplas. In: \_\_\_\_\_. **Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos**. São Paulo: Risco, 2010. p. 10-28.

ECO, U. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FECHINE, Y.; MACHADO, I.; PRAZERES, A. S. **Entrevista: Haroldo de Campos. Galáxias**, n. 1, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewFile/1264/1035>>. Acesso em: 14 maio 2017.

FERNÁNDEZ MORENO, C. **América Latina em su Literatura**. México, DF: Siglo XXI, 2000.

JACKSON, K. D. (Ed.). **Haroldo de Campos: A dialogue with the Brazilian Concrete Poet**. Oxford: Centre of Brazilian Studies, 2005.

KRYSINKI, W. Pensamentos fragmentários sobre Haroldo de Campos. In: DA MOTTA, L. T. **Céu acima: para um “tombeau” de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.75-80.

MARGEL, S. As denominações órficas da sobrevivência: Derrida e a questão do pior. In: NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (Orgs.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7letras, 2000. p. 203-230.

MONEGAL, E. R. **Borges: uma poética da leitura**. Perspectiva: São Paulo, 1980.

NESTROVSKI, A. **Ironias da modernidade**: ensaios sobre literatura e música. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NITRINI, S. **Transfigurações**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

PAZ, Octavio. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: \_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva: 1996a. p.133-137.

\_\_\_\_\_. Literatura de fundação. In: \_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996b. p. 125-131.

\_\_\_\_\_. **Los hijos del limo**. México DF: Iberoamericana, 1974. Disponível em: <<http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/08/95755561-paz-octavio-los-hijos-del-limo1.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2017.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**: Do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2012.

SELDEN, R. **La teoría literaria contemporánea**. Barcelona: Ariel, 1989.

SISCAR, M. Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M. L. O. et al. (Org.). **Estrelas extremas**: ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: FCL/UNESP Laboratório Editorial, 2006. p.167-181.

SORRENTINO, F. **Siete conversaciones con Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Casa Pardo S.A., 1973.

TONETO, D. J. **Convergências em *A máquina do mundo repensada***: poesia e sincronia em Haroldo de Campos. 2008. 296 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.





***RESENHAS***  
***REVIEWS***



## O APAGAMENTO DAS MULHERES EDITORAS

Ana Elisa RIBEIRO\*

RUIZ, Juan Cruz. **Por el gusto de leer**. Beatriz de Moura, editora por vocación. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tusquets Editores, 2015.

Muito da história editorial brasileira, seja em que nicho for, ainda carece de registro e de narrativas mais justas. No projeto de pesquisa intitulado “Mulheres que editam: um mapeamento preliminar no Brasil”, em execução no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), estamos em busca de narrativas que possam registrar, com maior justiça, a história das mulheres no campo da edição, especialmente as que atuaram e atuam em posições de liderança, decisão e como propriamente “editoras”, e mais especialmente no campo literário. A tarefa não tem sido fácil.

Na busca por obras publicadas que possam narrar a história de mulheres na edição literária, por exemplo, verificamos que os livros inexitem, podendo dar a impressão errônea de que essas personagens também não existiram. No entanto, em raríssimas linhas de seu colossal *O livro no Brasil*, Laurence Hallewell menciona, apenas ligeiramente, algumas mulheres que fizeram parte da história editorial do país, como é o caso de Rose Marie Muraro (falecida em 2014, aos 84 anos) e colaboradoras, fundadoras da editora Rosa dos Tempos, há vários anos selo do grupo Record, reativado muito recentemente, em 2018. A editora original foi fundada no início dos anos 1990. Há nomes sequer mencionados por Hallewell, como o de Zaidé Lupinacci Muzart (falecida em 2015), da editora Mulheres, fundada em 1995, em Florianópolis, cuja história padece ainda de ter ocorrido fora do autocentrado eixo Rio-São Paulo. Na mesma década, também é fundada por Ivana Jinkings a editora Boitempo, em atuação até hoje, assim como a Autêntica de Rejane Dias, fundada em 1997. Pode-se falar também em Isa Pessoa, fundadora da extinta Foz e com longa carreira na Objetiva, atualmente diretora editorial do selo Tordesilhas, selo literário da Alaúde; e em Eliana Sá, fundadora da Sá Editora,

---

\* CEFET-MG – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – Belo Horizonte –MG – Brasil. 30.421-169 – anadigitalpro@gmail.com.

em 2000, entre outras. Enfim, são cinco exemplos relevantes de uma trilha que certamente nos levará a mais mulheres editoras.

Na senda desta pesquisa, sabendo da raridade dos registros em livro da história dessas mulheres (o que não ocorre a muitos editores homens, como sabemos) é que chegamos à obra *Por el gusto de leer*, publicada pela editora espanhola Tusquets, dirigida por Beatriz de Moura, importante editora de origem brasileira. Não se trata, evidentemente, de uma obra que possa ser considerada a narrativa da história editorial de uma brasileira, propriamente (embora ela seja nascida no Rio de Janeiro), mas pode nos tocar, de alguma maneira.

O livro consiste, em sua maior parte, em uma entrevista de Beatriz de Moura, fundadora e editora da Tusquets, ao jornalista e ex-editor da Alfaguara Juan Cruz Ruiz. Além da longa conversa entre ambos, o jornalista assina uma Introdução, na qual explica as razões de ter escrito o livro. Também são parte da obra duas conferências de Beatriz de Moura em universidades espanholas e muitas fotografias de arquivo que ajudam a recompor os quase 50 anos da casa editorial, hoje um dos selos do grupo Planeta.

A maior parte de *Por el gusto de leer* está, então, dedicada à voz de Beatriz, que trata quase unicamente de sua trajetória profissional, desde o momento em que trabalhava, muito jovem, na editora Lumen, dirigida pela também editora Esther Tusquets, de rica família catalã, até os anos 2000, quando decide deixar a direção de sua editora, perto dos 73 anos de idade. Defensora da vocação de editor, do amor pela leitura e da literatura dos grandes autores, Beatriz publicou, ao longo de mais de 40 anos de profissão, autores como E. M. Cioran e Ernst Jünger, entre outros dedicados à filosofia e outras ciências humanas, mas também constituiu um dos mais relevantes catálogos de literatura de nosso tempo, apostando em autores como Woody Allen e Milan Kundera e em hispano-americanos como o colombiano Gabriel García Márquez, o peruano Mario Vargas Llosa e o cubano Leonardo Padura.

*Por el gusto de leer* é dividido em três partes (com muitas subdivisões conforme o tema principal da conversa entre a editora e Juan Ruiz), além da Introdução assinada pelo jornalista e dos apêndices, que são as conferências: “Cómo se hace una editorial”, proferida no curso El Escorial, em 2003, e “Desde aquí y ahora, y hacia delante y hacia atrás”, para o mestrado em Edição da Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona, em 2013, quando ela já contava 74 anos.

Beatriz de Moura revela, com bastantes detalhes, o momento de fundação de sua editora, ainda com o marido, o arquiteto Oscar Tusquets (daí o nome da casa), passando pela constituição lenta e cuidadosa de seu catálogo, as redes sociais que a aproximaram de autores hoje conhecidos, as apostas em obras ainda iniciais de autores jovens, as negociações em feiras, as traduções adquiridas, entre outros elementos que tornaram a Tusquets Editores um dos grupos mais respeitados e galardoados da Espanha e da Europa, especialmente por seu capital simbólico

acumulado. Em dado período dessa trajetória, o companheiro de Beatriz passa a ser Antonio López Lamadrid, com quem ela estabelece uma parceria excepcional, inclusive profissionalmente, até a morte dele, em 2009.

Considerada uma executiva de pulso firme, Beatriz de Moura, em diversas partes de sua entrevista, expõe suas ideias sobre autores, literatura, leitura e o ofício de editor, tocando inclusive em aspectos das tecnologias digitais, que, segundo ela, roubaram um dos pontos mais rentáveis da edição de livros: o entretenimento. No entanto, de Moura não parece uma figura avessa a mudanças.

Em uma de suas falas, ela afirma sobre o que gostaria que ocorresse no mercado editorial:

Que se possa voltar a pagar bem a um escritor, que se possa pagar bem a um tradutor, a leitores de confiança, a revisores de confiança e assim em diante. Que se possa voltar a compor um catálogo atraente e coerente. Que haja leitores suficientes para que a venda dos bons livros torne possível que o negócio editorial seja rentável. (p. 182, tradução nossa).

*Por el gusto de leer* é um dos poucos registros consistentes, mesmo que ainda deixe muita curiosidade ao leitor, da história editorial de uma mulher no ofício de editora, especialmente no campo da literatura – e não a infantil. O fato de Beatriz de Moura ser brasileira, ainda que se considere mais espanhola e tenha vivido quase toda a sua vida na Europa, nos dá um ponto de contato com essa figura tão relevante para as letras ao redor do mundo. O livro foi publicado na Espanha, em 2014, contando em seguida com uma edição argentina, em 2015, em uma coleção intitulada *Tiempo de Memoria*, que, no entanto, não oferece outros volumes de história editorial, exceto por uma obra escrita pelo mesmo Juan Cruz Ruiz. Ao longo de sua história, Tusquets Editores contou com escritórios em Buenos Aires e na Cidade do México, além de Barcelona, e desde 2016 está presente no Brasil como selo de ficção literária do grupo Planeta.

No Brasil, as mulheres editoras ainda estão por ser narradas, como já ocorreu a Maria Mazarello Rodrigues, fundadora e editora da Mazza Edições, em Belo Horizonte, desde 1981, uma pioneira na publicação de autores negros – ela também negra; e a Sonia Junqueira, ex-sócia da Formato Editorial, em Belo Horizonte, por curto período, mas editora atuante há mais de 40 anos, em diversas casas brasileiras, sendo hoje a editora de obras infantis, entre outras, do grupo Autêntica. Ambas são personagens de livros da coleção *Edição e Ofício*, produzida no curso de Letras (bacharelado em Edição) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, sob a coordenação do professor Pablo Araújo.

A trajetória de Beatriz de Moura é relevante e traz um alento aos que sentem falta de mais narrativas como esta. Quiçá se trate também de uma provocação. Em alguns momentos, ela toca nas questões relacionadas a ser mulher em um

campo tão masculino, no século XX, mas, ao que parece, pode hoje ser seguida por muitas outras profissionais que compõem o cenário da produção editorial contemporânea.



# ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Abjeção, p. 39.
- Acontecimento, p. 191.
- Amalia*, p. 83.
- Arthur Machen, p. 53
- As Piedosas*, p. 67
- Cassiano Ricardo, p. 171
- Cinema, p. 101 e p. 133
- Clownismo, p. 171
- Demonização, p. 151
- Estética, p. 191
- Ética, p. 191
- Fantasmas, p. 25
- Fantástico, p. 67
- Female gothic*, p. 25
- Feminino, p. 133
- Femme fatale*, p. 53
- Frankenstein, p. 39
- Gênero gótico, p. 119
- Gótico feminino, p. 67
- Gótico Literário, p. 119
- Gótico, p. 25, p. 53 e p. 133
- Haroldo de Campos, p. 207
- Herói feminino, p. 101
- Horror medieval, p. 151
- Identidades pós-modernas, p. 39
- Intertextualidade, p. 119
- José Mármol, p. 83
- Juan Manuel de Rosas, p. 83
- Le beau-geste*, p. 191
- Literatura gótica, p. 83 e p. 101.
- Literatura, p. 133.
- Malignidade feminina, p. 151.
- Margaret Atwood, p. 39
- Martins Fontes, p. 171
- Monstro gótico, p. 39.
- O fantasma da ópera*, p. 101
- O grande deus Pã*, p. 53
- O Vampiro, p. 67.
- Obra Aberta, p. 207
- Octavio Paz, p. 207
- Parnasianismo, p. 171
- Patriarcado, p. 13.
- Política sexual, p. 13
- Precursores, p. 207
- Romance gótico, p. 13.
- Semiótica, p. 191.
- Sobrenatural, p. 25
- Teoria poética, p. 171.
- Tradição, p. 207
- Videogames*, p. 119.
- Virginia Woolf, p. 13.



# ***SUBJECT INDEX***

- Abjection*, p. 39.  
*Aesthetics*, p. 191.  
*Amalia*, p. 83.  
*Arthur Machen*, p. 53.  
*Cassiano Ricardo*, p. 171.  
*Cinema*, p. 133.  
*Clownism*, p. 171.  
*Demonization*, p. 151.  
*Ethics*, p. 191.  
*Fantastic*, p. 67.  
*Female gothi*, p. 67.  
*Female gothic*, p. 25.  
*Female Hero*, p. 101.  
*Feminine malignancy*, p. 151.  
*Feminine*, p. 133.  
*Femme fatale*, p. 53.  
*Film*, p. 101.  
*Frankenstein*, p. 39.  
*Ghosts*, p. 25.  
*Gothic Genre*, p. 119.  
*Gothic Literature*, p. 83.  
*Gothic literature*, p. 101.  
*Gothic monster*, p. 39.  
*Gothic novel*, p. 13.  
*Gothic*, p. 25.  
*Gothic*, p. 53.  
*Gothic*, p. 133.  
*Haroldo de Campos*, p. 207.  
*Intertextuality*, p. 119.  
*José Mármol*, p. 83.  
*Juan Manuel de Rosas*, p. 83.  
*Le beau-geste*, p. 191.  
*Literary Gothic*, p. 119.  
*Literature*, p. 133.  
*Margaret Atwood*, p. 39.  
*Martins Fontes*, p. 171.  
*Medieval horror*, p. 151.  
*Octavio Paz*, p. 207.  
*Open Literary Work*, p. 207.  
*Parnassianism*, p. 171.  
*Patriarchy*, p. 13.  
*Poetic Theory*, p. 171.  
*Postmodern identities*, p. 39.  
*Precursors*, p. 207.  
*Semiotics*, p. 191.  
*Sexual politics*, p. 13.  
*Supernatural*, p. 25.  
*The Great God Pan*, p. 53.  
*The happening*, p. 191.  
*The Merciful Women*, p. 67.  
*The phantom of the opera*, p. 101.  
*The Vampire*, p. 67.  
*Tradition*, p. 207.  
*Videogames*, p. 119.  
*Virginia Woolf*, p. 25.



# ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ARAÚJO, Naiara Sales, p. 119.  
CARREIRA, Shirley de Souza Gomes, p. 53.  
CONDE, Adriana Carvalho, p. 133.  
COPATI, Guilherme, p. 39.  
FONSECA, Pedro Carlos Louzada, p. 151.  
MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges, p. 191.  
MAIA, Samanta Rosa, p. 171.  
MARTINEZ, Lis Yana de Lima, p. 101.  
MELO, Ludmila Gratz, p. 119.  
MOURA, Caroline Navarrina de, p. 101.  
OLIVEIRA, Maria Aparecida de, p. 25.  
PASCHOAL, Ana Cláudia, p. 67.  
PIERINI, Fábio Lucas, p. 67.  
PLAZA, Carlos Ferrer, p. 83.  
REBELLO, Lucia Sá, p. 101.  
RIBEIRO, Ana Elisa, p. 229.  
RIVERA, Jorgelina, p. 207.  
SÁ, Daniel Serravalle de, p. 13.



# ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/  
*Authors and Reviewers*

Livros Resenhados/  
*Reviewed Books*

RIBEIRO, Ana Elisa, p. 229

*Por el gusto de leer*, p. 229



## DIRETRIZES PARA AUTORES

### Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

**Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.**

### Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

*Citação no texto.* O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

#### Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

**A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).**



#### Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

## ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

### Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira





STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão  
Laboratório Editorial  
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01  
14800-901 – Araraquara  
Fone: (16) 3334-6275  
e-mail: [laboratorioeditorial@fclar.unesp.br](mailto:laboratorioeditorial@fclar.unesp.br)  
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

