

07

**O GÓTICO E O NARRADOR NÃO NATURAL EM
“MEMÓRIAS DE UMA FORÇA” DE EÇA DE QUEIRÓS¹**

Antonio Augusto Nery
Xênia Amaral Matos

Recebido em 04 abr 2022.

Antonio Augusto Nery

Aprovado em 07 set 2022.

Doutor em Letras (Literatura Portuguesa), pela Universidade de São Paulo, 2010.

Professor Associado de Literatura Portuguesa na Graduação e na Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Participa como líder dos seguintes grupos de pesquisa, desde suas criações: Diálogos com a Literatura Portuguesa (UFPR, 2012), Cenáculo (UEL, 2017) e Camilo Castelo Branco (UNESP, 2019), além de ser pesquisador, desde 2014, do grupo Eça (USP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8807413340607401>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7561-7804>.

E-mail: gutonery@hotmail.com.

Xênia Amaral Matos

Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Doutora em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) pela Universidade Federal de Santa Maria, 2020.

Pesquisadora no Grupo Eça (USP) desde 2020.

1 Título em língua estrangeira: “The gothic and the unnatural narrator in “Memórias de uma força”, by Eça de Queirós”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7305441669506969>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7022-7337>.
E-mail: xenia.am.matos@gmail.com.

Resumo: Diferentemente do que ocorreu na Inglaterra, de acordo com Maria Leonor Machado de Sousa (1979), a literatura gótica em Portugal é uma tradição timidamente explorada pelos escritores ao longo dos anos. Todavia, a ideia não exclui o fato de que grandes escritores, como Eça de Queirós (1845-1900) tenham dialogado com essa estética. Considerando a narrativa curta, “Memórias de uma força”, publicada por Eça em 1867 e coligida no volume póstumo *Prosas Bárbaras*, de 1903, o objetivo deste estudo é analisar a presença de elementos góticos na composição do texto, mais especificamente, a voz narrativa incomum que conduz o enredo, a própria força que dá título à ficção. Assim, averiguar-se-á de que modo essa narradora configura-se como uma voz narrativa “não natural” encontrada na literatura oitocentista. Para tanto, considerar-se-á as proposições de Richardson (2006, 2012) e Alber (2011) sobre a narratologia e as *unnatural voices*, bem como as reflexões críticas de Stevens (2000), Punter e Byron (2004) e França (2017) sobre o gótico.

Palavras-chave: Eça de Queirós. “Memórias de uma força”. Narrador. *Unnatural voices*. Gótico.

Abstract: Differently from what occurred in England, according to Maria Leonor Machado de Sousa (1979), gothic literature in Portugal is understood as a shyly tradition explored through the years. However, this idea does not exclude the fact that famous writers, such as Eça de Queirós (1845-1900), have dialogued with that aesthetics. Considering the short narrative, “Memórias de uma força”, published by Eça de Queirós in 1867 and posthumously republished in *Prosas Bárbaras* (1903), the aim of this study is to

analyze gothic aspects in the narrative composition, more specifically, the uncommon voice that manages the plot, the hanging gallows mentioned in the title. Thus, it will be studied how this narrator is arranged as an unnatural voice found in the eighteenth-century literature. To do so, it will be mentioned the ideas developed by Richardson (2006, 2012) and Alber (2011) about narratology as well as unnatural voices; in addition the critical arguments about Gothic expressed by Stevens (2000), Punter and Byron (2004), and França (2017) will be explored.

Keywords: Era de Queirós. “Memórias de uma força”. Narrator. *Unnatural voices*. Gothic.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Costumeiramente, a organização de uma narrativa é associada a certas características tidas como “padrões”: um narrador, o qual adota um ponto de vista, relata uma história, que se passa num período de tempo histórico bem como presume um tempo para que ocorram as ações, povoadas por personagens humanos ou não, com a capacidade de agir dentro dela, sendo eles e seus atos ocorridos em determinados espaços. Algumas narrativas consagradas pelo público e pela crítica, como por exemplo *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert (1821-1880), conseguem, de fato, satisfazer essa noção. Por outro lado, algumas narrativas, como *The Unnamable* (1953), de Samuel Beckett (1906-1989) e *La Jalousie* (1957), de Robbe-Grillet (1922-2008), rompem com essa estrutura. Na obra de Beckett, por exemplo, não há um enredo bem definido e sim um narrador, o próprio “inominável” do título, que possui um discurso fragmentado e dúbio, além de não conseguir narrar uma ação em si. Em *La Jalousie*, um

narrador, sem nome ou caracterização física, relata seu ciúme e desconfianças sobre a esposa. A forma com que essa voz conta a história inclui narrações repetitivas de uma mesma cena, na qual há mudanças de perspectiva ou de rumos da ação, rompendo com o modo de relatar no qual o narrador apenas acompanha o desenrolar da ação.

Se as narrativas conservadoras (em termos de organização de suas instâncias) são muito bem compreendidas pela narratologia gennetiana, a outra parte tem sido estudada pela *Unnatural Narratology*: uma visão analítica focada nas narrativas “não naturais” (em livre tradução do termo *unnatural*). Brian Richardson identifica essas narrativas como

[...] those texts that violate mimetic conventions by providing wildly improbable or strikingly impossible events; they are narratives that are not simply nonrealistic but antirealistic. Much postmodern fiction falls under the rubric of the unnatural, but the category is much larger than this. (RICHARDSON, 2012, p. 95)

Dessa forma, segundo Richardson (2012), diferentes pesquisadores da área concordam que as “narrativas não naturais” têm raízes na fábula, nos contos de fada e nas narrativas épicas.

Num estudo diacrônico, Jan Alber (2011) aponta que muitos elementos não naturais, como cenários, personagens e eventos, foram convencionalizados e naturalizados na literatura, ocasionando inovações: “[...] I suggest that development of new genres closely correlates with the naturalization or conventionalization of unnatural segments” (ALBER, 2011, p. 63). O autor exemplifica que foram os contos de fadas que

abriram para a ficção gótica a possibilidade de representação do sobrenatural, convencionalizando-o nessa literatura. Para Alber (2011), no pós-modernismo, o não natural se diferencia por ser aquilo que foge ao humanamente possível, causando uma sensação de estranhamento e surpresa. É por esse motivo, por exemplo, que o vampiro em *Dracula* (1987), de Bram Stoker (1847-1912), é aceito sem hesitação pelo leitor, enquanto os narradores de Beckett ou Robert-Grillet causam tanto impacto.

Tendo em vista essa nova abordagem da narratologia, há um desdobramento do conceito de *unnatural* para a análise isolada dos elementos narrativos, como o estudo das *unnatural voices* (narradores não naturais, em livre tradução), do *unnatural time* (tempo não natural, em livre tradução), do *unnatural spaces* (espaços não naturais, em livre tradução). Especificamente sobre os narradores, Richardson (2006) os classifica como aqueles capazes de adulterar ou destruir o pacto mimético: “no more can one assume that a first person narrator would resemble a normal human being, with all its abilities and limitations (excepting, of course, a never-remarked-upon ability to produce a highly narratable story that reads just like a novel)” (RICHARDSON, 2006, p. 1). Assim, alguns exemplos são elencados:

In addition to the demented narrators of Beckett or the mute storytellers in Calvino's *The Castle of Crossed Destinies* (1969), we find, to note only some of the most prominent cases, voluble corpses (Beckett's "The Calmative," 1946), impossibly eloquent children (in John Hawkes' *Virginie: Her Two Lives*, 1981), a ghost whose narrative is unreliable in Kurosawa's *Rashomon* (1951), sophisticated storytelling animals (a

horse in John Hawkes' *Sweet William*, 1993), the Cretan Minotaur in Borges's "The House of Asturion"(1949), a disembodied voice that narrates compulsively (Beckett's *The Unnamable*), a mind that can perceive the unspoken thoughts of many others (Rushdie's Saleem Sinai, 1981), a television set that appears to display the confused memories of the protagonist (Grass's *Local Anaesthetic*, 1969), a cybernetic device that allows one person to experience virtually the perceptions of another (Gibson's *Neuromancer*, 1984), and even storytelling machines (in Stanisław Lem's *The Cyberiad*, 1967). (RICHARDSON, 2006, p. 3)

Na visão do autor, esses narradores descendem das inovações feitas ao longo do século XVIII e XIX, como o início do discurso indireto livre, presente na narrativa de Jane Austen, o narrador não confiável, como em *Memórias do Subsolo* (1864), de Dostoiévski (1821-1881), e os insólitos narradores que voltam da morte para dar seu testemunho, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis (1839-1908).

Um exemplo de escrita literária do século XIX com um narrador incomum é o conto "Memórias de uma força", publicado originalmente em 1867 por Eça de Queirós no jornal *Gazeta de Portugal*, e coligido postumamente por Luís de Magalhães, em 1903, no volume *Prosas Bárbaras*. Nessa narrativa, de modo extremamente mórbido e influenciado pelo gótico, uma força relata sua trajetória de vida. Para o leitor pouco familiarizado com a produção queirosiana, o conto surpreende por escapar totalmente das convenções Realistas-Naturalistas que guiaram as produções mais conhecidas do escritor. Mesmo assim, tanto

para os leitores assíduos de Eça; quanto para os “leitores principiantes”, o simples fato do narrador ser uma força é deveras surpreendente, ainda mais por se tratar de uma escrita pertencente àquele período histórico. Nesse sentido, o presente estudo visa compreender os elementos góticos desse escrito e a composição desse narrador queirosiano, verificando o modo como ele integra o grupo de *unnatural voices* oitocentistas.

Antes de adentrar a análise em si, cabe a retomada do conceito duma característica do conto que não pode passar despercebida: o gótico. Essa tradição literária é um fenômeno do século XVIII, mais precisamente da Inglaterra. *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, é a primeira narrativa do gênero e foi publicada pela primeira vez em 1764. O subtítulo da narrativa contava com a expressão “*a Gothic Story*”, conduzindo o termo “gótico”, já presente em outros contextos², à literatura. Entretanto, mais do que isso, em prefácio à segunda edição de *The Castle of Otranto*, o escritor expôs algumas características desse estilo, indicando que era “an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern” (WALPOLE, 2001, p. 9). Dessa forma, Walpole dita não somente uma qualidade do seu romance, mas também algo comum às narrativas góticas do século XVIII, a hibridez, pois esses escritos carregavam a “mescla [do] romanesco medieval e

2 E. J. Clery (2002) traz algumas elucidações sobre a etimologia da palavra “gótico”. De acordo com o pesquisador, o termo nomeou o povo bárbaro dos visigodos, cujas ações assombravam o Império Romano com delitos, saques e mortes, gerando uma aura negativa em torno deles. Na Grã-Bretanha do século XVI, a palavra também foi associada a períodos históricos, como na época da Reforma Protestante: “it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past” (CLERY, 2002, p. 21). Ainda, o autor traz o sentido linguístico da palavra: gothic é um termo derivado do substantivo goth, na língua inglesa, designava algo obsoleto, ultrapassado ou estranho.

[do] romance de vida e costumes cotidianos, povoando castelos e abadias com personagens que portam trajes de época, mas pensam sentem e agem de acordo com os ideais setecentistas” (VASCONCELOS, 2002, p. 128). Com o passar dos anos, o gótico expandiu-se para além daquele contexto, sendo bem recebido na Alemanha, na Irlanda, nos Estados Unidos, etc; num movimento que manteve algumas características desenvolvidas em Walpole no gótico inglês, além de criar e adaptar outras.

Ao fazer um estudo dessa estética, David Stevens (2000) observa algumas características recorrentes, tais como: a) fascinação pelo passado; b) gosto pelo sobrenatural; c) ênfase na psique das personagens; d) representação ou simulação do medo, horror, macabro e sinistro; e) os espaços exóticos; e f) gosto por narrativas moldura³ ou, ainda, os múltiplos narradores. Numa argumentação semelhante, David Punter e Glennis Byron (2004) esquematizam o gótico em torno de alguns temas, motivos e tópicos recorrentes, como: o castelo assombrado; o monstro; o vampiro; a perseguição e a paranoia; o estranho (no sentido freudiano); o abuso; a alucinação e o vício; e a escrita feminina gótica. Para os autores, recapitular tais qualidades “allow for the tracing of the development of key motifs over the centuries and suggest the connections between these frequently quite disparate texts” (PUNTER; BYRON, 2004, p. X).

Por sua vez, também alinhado a esse modo de compreensão do gótico, Júlio França apresenta a tradição como uma escrita

3 De acordo com o *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008), a narrativa moldura (em inglês *frame narrative*) é aquela em que uma segunda história é incluída numa primeira, criando um efeito de uma “história dentro de outra”. Assim, ocorre uma estrutura narrativa na qual uma ação principal está embutida em outra ação secundária, a própria moldura.

“estetizada e convencionalista” (FRANÇA, 2017, p. 24). Sendo assim, na visão do estudioso brasileiro, o gótico baseia-se na repetição de elementos convencionais referentes à configuração do espaço, do tempo e das personagens. Segundo o autor, o gótico é ambientado em “espaços narrativos opressivos” (FRANÇA, 2017, p. 24) – os *loci horribiles* –, causadores de sensações como desconforto, estranhamento, medo e pavor. Para França, o tempo, nessas ficções, é marcado pela presença fantasmagórica do passado no presente, esmaecendo as delimitações cronológicas. Já no que compete às personagens, França expõe que elas geralmente são monstros ou monstruosas, moldadas tanto por distúrbios psicológicos, sociedades disfuncionais, contextos familiares opressivos, etc.

Contudo, por mais convencionalista que o gótico seja, tais características não são uma exclusividade dessa estética. Por exemplo, os *loci horribiles* e as personagens monstruosas podem ser encontradas na literatura clássica. Contudo, ao serem colocadas em “conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com o objetivo expresso de produzir [...] medo e suas variantes, esses três aspectos [a personagem monstruosa, os *loci horribiles* e o tempo fantasmagórico] podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica” (FRANÇA, 2017, p. 25).

Por sua vez, no contexto da tradição literária gótica, num primeiro olhar, Portugal parece não ter uma extensa produção. Entretanto, Maria Leonor Machado de Sousa, em *O horror na literatura portuguesa* (1979), argumenta que o gótico se faz presente de modo difuso, sendo associado a outras tradições, como o Romantismo. No caso específico da estética Realista, a

pesquisadora propõe que tanto Eça de Queirós, quanto a Geração de 70 aproveitaram elementos do gótico, como o horror. Sousa (1979) considera *O mistério da estrada de Sintra* (1870), escrito por Eça em parceria com Ramalho Ortigão (1836-1915), uma demonstração da influência do gótico nesse meio. Para a autora, Eça foi ainda “tipicamente gótico nos contos *O defunto*, *A aia*, *O tesouro* e *Engelberto*” (SOUSA, 1979, p. 67), pois tais narrativas remetem aos “ingredientes fundamentais do romance do século XVIII” (SOUSA, 1979, p. 67).

Outro pesquisador que percebe, em Eça, uma nuance sombria é Ernesto Guerra da Cal. Em *Língua e Estilo de Eça de Queirós* (1969), o autor ressalta na prosa queirosiana uma corrente léxica não realista e a relaciona às leituras de Charles Baudelaire (1821-1867) e da literatura alemã, como de Heinrich Heine (1797-1856) e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822):

Outra corrente léxica presente nestas páginas [em especial *Prosas Bárbaras*], que denuncia a influência baudelaيرية que Eça sofreu nessa época é o das “phosphorescences de la pourriture”, o vocabulário da podridão e enfermidade da carne [vindo de Baudelaire] [...]. E também se encontram nessas páginas outras afluências verbais, que eram ainda mais desusadas que as anteriores no estreito ambiente literário do ultra-romantismo português. Uma delas, a terminologia das ciências difundida então pelas obras de Darwin, Huxley e Heckel e pelas revistas científicas; a outra oriunda da mitologia, do folclore e das tradições populares germânicas – terminologia esta de origem romântica que chegou a Eça através de traduções de Heine e Hoffmann. Todo êste léxico de tão diversas procedências, ativado por verbos

de um sentido violento, dramático e uma sintaxe que rompia com todas as regras – sacrossantas – do purismo vernáculo, só podiam causar surpresa e escândalo. (CAL, 1969, p. 86-87)

Nesse contexto, foi comum o uso, em diferentes textos queirosianos “de palavras tópicas do período baixo-romântico [...] [como] morte, túmulo, sudários, medo, horror, trevas, espectros, aparições, uivos, coveiro, chuva, vento, névoa, agonia, carrasco, mochos, corujas, milhafres, abutres, etc [...] todo um elenco verbal de caráter sinistro, tétrico, espectral e misterioso” (CAL, 1969, p. 85).

Muito antes de Sousa e da Cal dedicarem um olhar para o sombrio em Eça, Jaime Batalha Reis, ao escrever a introdução à primeira edição de *Prosas Bárbaras* (1915), destacou nuances que podem ser associadas à essa estética na composição literária do escritor. Reis declara que, ao longo da criação desses escritos, composta por textos escritos muito anteriores à data de lançamento, Eça de Queirós foi leitor assíduo de Heine, Hoffman, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe (1809-1849). Através de Heine e Hoffman, Eça entrou em contato com a imaginação das lendas germânicas, que lhe legaram fórmulas “grotescas e fantásticas” (REIS, 2015, s.p.). Segundo Reis, o escritor interessou-se pela “simetria da forma, o mistério e o fantástico” (REIS, 2015, s.p.), revelados por Charles Baudelaire. Também atuaram sobre seu imaginário as leituras de Poe, em especial, os contos, que lhe chegaram através das traduções feitas pelo próprio Baudelaire. Edgar Allan Poe, na visão de Reis, fascinou diferentes escritores, como Eça, pela “nitidez fria” (REIS, 2015, s.p.) da escrita e por sua “forma lógica lapidar” (REIS, 2015, s.p.).

Tendo em vista as considerações da crítica, é possível dizer que, em Eça, o gótico é uma característica com nível de presença variável, a qual também pode entrecruzar-se com outras estéticas, como o Realismo, o trágico, o grotesco, etc. No contexto, o entrecruzamento com o gótico só é possível, uma vez que essa tradição literária possui um espaço discursivo próprio, capaz de ser incorporado por diferentes textos literários. Conforme percebido por Stevens (2000), Punter e Byron (2004), bem como por França (2017), esse tipo de ficção é permeada por convenções e, nesse sentido, é plausível o pensamento de que seus traços principais adentrem as obras literárias de diferentes modos, incluindo ficções que não pertencem diretamente à essa estética.

Sendo assim, esse processo recupera a noção de *topoi*, os quais são, para E. R. Curtius, “clichês de emprego universal na literatura” (CURTIUS, 2013, p. 109). O conceito vem do grego *koinoi topoi*, a qual significa espaços (*topoi*) comuns (*koinoi*); já no latim é *loci communes* (lugares-comuns, em português). Na antiguidade clássica, os *topoi* tinham um papel retórico, sendo vistos como “argumentos aplicáveis aos mais diferentes casos. [...] temas ideológicos apropriados a quaisquer desenvolvimentos ou variações” (CURTIUS, 2013, p. 108). Por sua vez, Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes (1987) expandem os *topoi* para diferentes apresentações possíveis: uma locução, uma frase ou uma proposição. Sendo assim, são entendidos como um tema pensado dentro de uma forma e, nesse contexto, “o que conta é a evidência do *já (mil vezes) ouvido*; de modo que uma forma muito codificada, [...] pode parecer-me original se ainda não a conhecer” (BARTHES; BOUTTES, 1987, p. 273, grifos dos autores). A hipótese aqui levantada é a de que na produção queirosiana, torna-se

possível reconhecer *topoi* góticos, os quais estão mesclados a outros discursos. Nesse sentido, ao longo da análise de “Memórias de uma forca”, a noção de *topoi* góticos será utilizada para compreender as estratégias narrativas empregadas no conto.

ENTRE MORTOS, CORVOS E CARRASCOS: A NARRATIVA DA FORÇA

O conto “Memórias de uma forca” inicia com um primeiro narrador, que não se apresenta ou tampouco se nomeia, informando a obtenção “por um modo sobrenatural” (QUEIRÓS, 2009, p. 107) de dois manuscritos “Memórias dum átomo” e os “Apontamentos de viagem de uma raiz cipreste”, nos quais uma forca “apodrecida e negra” (QUEIRÓS, 2009, p. 107) narra sua história. Conforme anteriormente apresentado nas palavras de Stevens (2000), o gótico possui como característica o *tópos* da narrativa moldura, ademais, ao apresentar a primeira narrativa, o conto organiza uma sombria atmosfera de suspense e de mistério, que suscita no leitor uma curiosidade sobre a identidade desse narrador. A afirmação do narrador sobre a origem sobrenatural dos manuscritos abre o conto, preparando o leitor para receber a informação de que a segunda história será narrada por algo incomum. Ademais, a escolha por uma forca, objeto cruel e lúgubre, por si só consegue retomar o campo semântico relacionado ao gótico. O primeiro narrador também informa que transcreverá a narrativa sobrenatural, cujos parágrafos recebem aspas, demonstrando uma seleção feita por ele⁴. Conforme

4 Embora as regras da ABNT sugiram a retirada das aspas duplas em citações longas, neste trabalho optou-se por mantê-las a fim de preservar as escolhas originais do texto queiroisiano. Como utiliza-se o texto transcrito no volume *Contos I* (2009), editado por Marie Hélène Piwink, integrante das Edições Críticas das obras de Eça de Queirós, consideraram-se as aspas angulares presentes nessa obra.

explicado por Richardson (2006), os narradores não naturais são as vozes que rompem com o pacto mimético. Nesse sentido, a presença dessa moldura introdutória, com um narrador que se pressupõe próximo ao humano, suaviza a passagem de uma voz para outra, amortizando o impacto no leitor.

Na sequência, a força inicia sua história de maneira idílica, remontando ao passado, quando ainda era um carvalho numa floresta: “[Na mata] Tinha a religião do sol, da seiva e da água” (QUEIRÓS, 2009, p. 108). A apresentação bela da mata e de sua vida nesse lugar, contrastará com a terrível função vindoura da madeira. Embora ambientado em um lugar iluminado e sonorizado pelo canto dos rouxinóis, o carvalho percebe-se, desde pequeno, “triste e compassivo” (QUEIRÓS, 2009, p. 108), numa caracterização que se opõe ao restante da floresta, deixando entrevisto que a árvore sofreria em sua futura função.

Ao ser cortado e levado à cidade, o carvalho se dá conta de que será uma força:

<<Fiquei inerte, dissolvido na afiliação Ergueram-me. Deixaram-me só, tenebrosa, num campo. [...] O meu destino era matar. [...] Eu ia ser a eterna companheira das agonias. Presos a mim, iam balouçar-se os cadáveres, como outrora as verdes ramagens orvalhadas!

Eu ia dar esses negros frutos: os mortos!

<<O meu orvalho seria de sangue. Ia escutar para sempre, eu a companheira dos pássaros, doces tenores errantes, as agonias soluçantes, os gemidos de sufocação! As almas ao partir, rasgar-se-iam nos meus pregos. Eu, a árvore do silêncio e do mistério religioso, eu, cheia de augusta alegria orvalhada e dos salmos sonoros da vida,

eu [...], sustentando alegremente um cadáver pelo pescoço, para os corvos o esfarraparem! (QUEIRÓS, 2009, p.111)

Ao perceber que dele não será gerada a vida e, sim, a morte, o carvalho fica em um estado de grande tristeza. O tom mórbido de sua narração ajuda, pois, o halo gótico da cena; ademais, o anterior espaço luminoso da natureza, agora é substituído por um campo solitário, próximo a uma cidade, potencializando a aflição do ser. Assim, esse espaço sutilmente retoma características do *tópos dos loci horribiles*, o qual é acentuado à medida que se torna o local de execuções. Nesse excerto também, o carvalho contradiz-se: anteriormente, ele se caracteriza como um ser, que desde sua infância, fora tristonho; nesse momento, queixa-se por ter se tornado uma força, pois sempre fora augusto de alegria. Em sua narração, fica evidenciada a forma explícita com que é representada a morte de seus flagelados: detalhes como o sangue, os corvos comendo as carnes e os pregos são mencionados. Embora esse detalhamento cause espanto e horror, características relacionadas ao gótico; também há um tom poético nas palavras da força. As descrições não destacam os objetos e o modo asqueroso: há uma finalidade de expor melancolicamente os sentimentos do ser. De certa forma, o tom poético recapitula uma característica histórica do gótico, uma vez que suas raízes também estão na lírica. De acordo com Stevens (2000), antes de adentrar a prosa, existiu na Inglaterra do século XVIII, a *graveyard poetry* (poesia de cemitérios, em livre tradução), as quais eram, geralmente, gravadas em lápides. Com forte ênfase na preocupação com a finitude da vida, eram textos permeados pelo sentimento de

melancolia, muitas vezes encorajando e invocando a morte. Tais versos, portanto, ajudaram na criação de “fertile conditions for the development of the gothic” (STEVENS, 2000, p. 15).

Na sequência, ao enforcar a primeira vítima, a forca horroriza-se:

<<Vi. Vi livremente. Vi. Dependurado de mim hirto, esguio, com a cabeça caída e deslocada, estava o enforcado! Arrepiei-me!

<<Eu sentia o frio e a lenta ascensão da podridão. Ia ficar ali, de noite, só, naquele descampado sinistro, tendo nos braços aquele cadáver! Ninguém>>. (QUEIRÓS, 2009, p. 112)

Ao se colocar como solitária e amedrontada, a forca tenta sensibilizar o leitor sobre sua situação. A descrição detalhada de seu sentimento auxilia nesse processo, que é fortalecido à medida que o narrador continua dando ênfase ao ocorrido:

[...] Anoite vinha lenta e fatal. O cadáver baloiçava-se ao vento. Comecei a sentir palpitações de asas. Voavam sombras por cima de mim. Eram os corvos. Poisaram. Eu sentia as penas imundas; afiavam os bicos; no meu corpo; penduravam-se, ruidosos, cravando-me as garras. <<Um poisou no cadáver e pôs-se a roer-lhe a face! Solucei dentro de mim. Pedi a Deus que me apodrecesse subitamente. Era uma árvore das florestas a quem os ventos falavam! Servia agora para afiar os bicos dos corvos, e para que os homens dependurassem de mim os cadáveres, como vestidos velhos de carne, esfarrapados! Oh! Meu Deus! Soluçava eu ainda, eu não quero ser relíquia de tortura: eu alimentava, não quero aniquilar; era a amiga do semeador, não quero ser a aliada do coveiro! [...] Oh meu Deus, liberta-me deste mal humano tão aguçado e tão grande, que se traspassa a si, atravessa de lado a

lado a natureza, e ainda te vai ferir, a ti, no Céu! Oh! Deus, o céu azul, todas as manhãs, me dava os orvalhos, o calor fecundo, a beleza imaterial e fluida da brancura, a transfiguração pela luz, toda a bondade, toda a graça, toda a saúde, — não queiras que, em compensação, eu lhe mostre, amanhã, ao seu primeiro olhar, este cadáver esfarrapado! <<Mas Deus dormia, entre os seus paraísos de luz. Vivi três anos nestas angústias>>. (QUEIRÓS, 2009, p. 113-114)

A noite traz com ela os corvos e a reflexão da força para que Deus a tire dessa condição. Essas aves despertam na narradora ainda mais medo e asco, sensações que a colocam num estado de análise sobre sua condição. Assim, o próprio medo experienciado pela força retoma uma das principais marcas do gótico: o despertar dessa sensação tanto nas personagens quanto nos leitores. Além disso, sabe-se que, geralmente, o narrador tem uma distância temporal do objeto narrado e é mais comum, portanto, que a narrativa se encontre no passado. Por outro lado, nesse momento, diferentemente de maior parte do conto, o clamor da força é elaborado em partes no presente, como no trecho: “[...] eu não quero ser relíquia de tortura: eu alimentava, não quero aniquilar: era a amiga do semeador, não quero ser a aliada do covheiro! [...]. Ó meu Deus, liberta-me deste mal humano tão aguçado e tão grande, que se traspassa a si, atravessa de lado a lado a natureza, e ainda te vai ferir, a ti, no Céu!” (grifos nossos). Ao tomar esse procedimento, a narrativa presentifica o momento e faz com que o leitor tenha uma experiência mais próxima das vivências e sentimentos da força. Ademais, tal escolha pode ser lida como singular para os padrões do século XIX, tornando o conto rico de significados.

Além de dar continuidade ao tom poético já comentado, o excerto revela a duração do período em que a forca exerceu sua função: três anos. Durante esse tempo, ela se sente abandonada por Deus, mesmo que tenha pedido a ele sua libertação. Ao se encontrar só e numa posição de morte, a forca, de certa forma, remete à figura de Cristo na cruz sentindo-se abandonado pelo próprio Pai. Essa imagem, mesmo que muito sutilmente evocada, ajuda o leitor a se compadecer com o sofrimento da narradora.

Os outros enforcados são descritos com menor ênfase do que o primeiro, dedicando-os apenas curtos parágrafos nos quais a forca apresenta ligeiramente quem foi a pessoa e o motivo da morte, tais como um político, um amante e um ladrão. Ao total, a forca afirma terem sido executadas vinte pessoas. Com o tempo, a forca envelhece: <<Envelheci. Vieram as rugas escuras. [...] Os corvos não voltaram: não voltaram os carrascos. [...] Eu sentia chegar a podridão. Um dia de névoas e de ventos, deixei-me cair tristemente no chão, entre a relva e a humidade, e pus-me silenciosamente a morrer>> (QUEIRÓS, 2009, p. 114-115). De forma semelhante à narração do primeiro enforcamento, a voz troca rapidamente o tempo verbal e passa para o presente, fazendo com que o leitor se aproxime dos sentimentos e vivências da forca:

<<O corpo esfria-me: eu tenho a consciência da minha transformação lenta de podridão em terra. Vou, vou. Oh terra adeus! Eu derramo-me já pelas raízes. Os átomos fogem para toda a vasta natureza, para a luz, para a verdura. Mal ouço o rumor humano. Ó antiga Cíbele, eu vou escorrer na circulação material do teu corpo. Vejo ainda indistintamente a aparência humana, como uma

confusão de ideais, de desejos, de desalentos, entre os quais passam, diafanamente, bailando, cadáveres! Mal te vejo, ó mal humano! No meio da vasta felicidade difusa do azul, tu és, apenas, como um fio de sangue! As eflorescências, como vidas esfomeadas, começam a pastar-me! Não é verdade que ainda lá em baixo, no poente, os abutres fazem o inventário do corpo humano? Oh matéria, absorve-me! Adeus! para nunca mais, terra infame e augusta! Eu vejo já os astros correrem como lágrimas pela face do céu. Quem chora assim? Eu sinto-me desfeita na vida formidável da terra! Oh mundo escuro, de lama e de oiro, que és um astro no infinito — adeus! adeus! — deixo-te herdeiro da minha corda podre>>. (QUEIRÓS, 2009, p. 115)

Contrastando com o restante da narrativa, a descrição da morte da força não é carregada pela tristeza. Semelhante ao momento em que é apresentada na floresta, o tom idílico retorna ao conto. O movimento faz sentido, pois a decomposição é o seu retorno à natureza, sua libertação da interferência humana. No excerto, por sinal, nota-se que, quando o ser humano é mencionado, o tom lúgubre ganha forma de modo a destacar que ele é a maldade do mundo, o culpado por ter maculado a vida do carvalho. Em contraste com a narração dos outros enforcados, a exposição da morte da força é muito mais extensa. Isso significa a importância que a narrativa dá a essa morte e aos sentimentos desse ser. É justamente nessa ênfase que o conto ganha a empatia do leitor, pois demonstra a inesperada sensibilidade daquele objeto. A força racionaliza os processos vividos de forma muito filosófica-existencialista e deixa transparecer que pensa diferente dos que julgaram os enforcados. Assim, por mais que ela tenha características encontradas nos homens, com o raciocínio há uma

clara refutação da ânsia pela destruição e a morte, algo que a narrativa expressa ser inerente à condição humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme dito por Alber (2011), os elementos não naturais causam efeitos incomuns e inovação nas primeiras aparições, porém, à medida que são incorporados por outras produções literárias, tornam-se convencionalizados e abrem espaço para que novos gêneros os explorem. No caso de “Memórias de uma força”, embora o gótico possibilite a representação do sobrenatural e do suspense, a escolha de uma força como narradora obtém um interessante efeito de estranhamento como singularidade estilística, ainda mais quando considerado o período histórico ao qual o conto pertence, o século XIX, momento em que as *unnatural voices* eram pouco exploradas. Nesse contexto, mesmo as narrativas góticas mais consagradas, optam por narradores “tradicionais” e, quando assumem a narração em primeira pessoa, a voz tende a pertencer a um humano. Além disso, no conto queirosiano, a figura do narrador transforma-se ao longo da história: de carvalho torna-se força e, finalmente, passa a ser um elemento em decomposição, absorvido pela terra. Ademais, a oscilação nos tempos verbais passado e presente na narração também figura como outro elemento de destaque na narrativa, os quais aproximam o receptor do sofrimento vivido pelo narrador, um efeito ímpar durante a leitura. Dessa forma, a presença de uma força narradora coloca o conto aqui analisado numa posição de pioneirismo, tanto no âmbito português, quanto na literatura gótica, por se tratar de uma escolha incomum de narrador, a qual, causa surpresa, ainda para o leitor de hoje.

No conto queirosiano, o uso da moldura também reforça os aspectos góticos do escrito, pois, conforme supramencionado, Stevens (2000) elenca essa característica como basilar da tradição. A forma nebulosa com que o primeiro narrador diz ter conseguido os manuscritos também é muito similar ao modo com que outras ficções góticas utilizadoras desse recurso apresentam na obtenção de escritos anteriores. Esse primeiro narrador deixa indícios de um tipo de intervenção na narrativa, as aspas, ao selecionar quais excertos serão levados ao conhecimento do leitor, o que é pouco comum na literatura gótica. Por sua vez, nas narrações da forca, os aspectos psicologizantes, muito ligados a um mórbido sofrimento mental, retomam o interesse pelas mazelas psíquicas, uma questão cara a essa tradição, segundo Stevens (2000).

Além disso, ao comparar as qualidades tecidas na narrativa com as ideias defendidas por Sousa (1979) sobre o gótico lusitano, conclui-se que, ao apresentar um enredo sob os domínios de uma *unnatural voice*, “Memórias de uma forca” é uma obra singular, que revela o potencial artístico da literatura gótica portuguesa, mesmo que essa tenha sido considerada difusa em comparação com a produção numérica de outras literaturas dessa tradição.

REFERÊNCIAS

- ALBER, Jan. The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre. In: ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger (Ed.). *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin/Boston: De Gruyter, p. 41-70, 2011.
- BALDICK, Chris. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: The Oxford University Press, 2008.
- BARTHES, Roland.; BOUTTES, Jean-Louis. Lugar-comum. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Casa da Moeda, p. 267-77, 1987.

- CAL, Ernesto Guerra da. *Língua e estilo em Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1969.
- CLERY, Emma Juliet. The genesis of gothic fiction. In: HOGLE, Jerrold E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press, p. 21-40, 2002.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013.
- FRANÇA, Julio. Introdução. In: FRANÇA, Julio. (Org.). *Poéticas do mal: A literatura do medo no Brasil*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 19-35, 2017.
- PUNTER, David.; BYRON, Glennis. *The Gothic*. [S.l.]: Blackwell Publishing, 2004.
- QUEIRÓS, Eça de. Memórias de uma força. In: PIWNIK, Marie Hélène (Ed.). *Contos I: Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós- ficção, não-póstumos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 107-116, 2009.
- REIS, Jaime Batalha. Introdução: na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, E. *Prosas bárbaras*. [S.l.]: LL Library, 2015. Não Paginado. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=tLiBCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_vpt_reviews#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 20 mar. 2022.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University, 2006.
- RICHARDSON, Brian. Unnatural Narratology: Basic Concepts and Recent Work. *Diegesis*. Berlin, v. 1, n. 1, p. 95-103, 2012. Available at: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/112>. Accessed on: 20 Mar. 2022.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O “horror” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/79-79/file.html>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. London: Penguin, 2001.