

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos esconjuros e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Periódico quadrimestral, que tem por finalidade a divulgação de artigos, traduções, resenhas, entrevistas, depoimentos, testemunhos, ficção e outras fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional, conforme expresso em seu Editorial Permanente, e publica textos em português, galego, espanhol, francês, italiano, inglês e alemão.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

Líder do GP Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

Regina Michelli

Líder do GP EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	05
--------------------	----

DOSSIÊ

LITERATURA E DECADÊNCIA: RECONFIGURAÇÕES DO INSÓLITO FICCIONAL NA
NARRATIVA *FIN-DE-SIÈCLE*

MELUSINA: DA LENDA AO MITO MODERNO	17
--	----

<i>ÉCRITURE ARTISTE</i> : UM ESTUDO SOBRE O ESTILO DE JOÃO DO RIO E A ESTÉTICA <i>ART NOUVEAU</i>	39
--	----

AS RELAÇÕES PERIGOSAS: TRANSFIGURAÇÃO DO GÓTICO OITOCENTISTA NOS IMBRICAMENTOS DE <i>DRÁCULA</i> , DE BRAM STOKER, E <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i> , DE OSCAR WILDE	60
---	----

A EVOLUÇÃO DECADENTE NO HORROR FINISSEULAR DE <i>A ILHA DO DR. MOREAU</i>	93
--	----

BIOLOGICAL HORROR IN ARTHUR MACHEN'S <i>THE GREAT GOD PAN</i>	116
---	-----

J.-K. HUYSMANS E SUA LITERATURA ÀS AVESSAS	140
--	-----

A NATUREZA DO MAL EM “MARKHEIM”, DE ROBERT LOUIS STEVENSON	161
---	-----

DECADÊNCIA REAL E IMAGINATIVA: O CRONOTOPO DA ESPERA EM <i>IL PIACERE</i> (1889), DE GABRIELE D'ANNUNZIO	181
--	-----

O FANTÁSTICO NATURALISTA-DECADENTISTA DE MEDEIROS E ALBUQUERQUE	223
<i>FIN DE SIÈCLE, FIN DU GLOBE:</i>	
O <i>WEIRD</i> DECADENTE DE H. P. LOVECRAFT	259

MISCELÂNEA

“O ESCARAVELHO FÚNEBRE”, DE VINCENT O’SULLIVAN	297
“A PANTERA” (1894), DE RACHILDE	308
ENTREVISTA COM TIMO KEHREN	327

APRESENTAÇÃO

Camila Soares López
Daniel Augusto Pereira Silva
Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

No influente estudo *The Literature of Terror*, David Punter (1996)¹ indica que a literatura decadente promoveu um importante *revival* do gótico literário nas últimas décadas do século XIX, com a entrada e a atualização de personagens, enredos e mitos. A percepção de degeneração coletiva e individual, marcante no período, teria ensejado o surgimento, na ficção, de figuras como Dorian Gray, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, Dr. Moreau e Drácula. De forma análoga, Jean-Baptiste Baronian (2007)², no *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, identifica a existência de um fantástico *fin-de-siècle*, com o renovado interesse de diferentes escritores pelo ocultismo e pela morbidez. No centro da argumentação de ambos os críticos está a constatação de que as narrativas da decadência fizeram uma releitura das artes do mal e do insólito.

O presente dossiê teve por objetivo examinar como a produção literária finissecular de diferentes países explorou os temas do sobrenatural, do metaempírico e do horror. Convidamos os pesquisadores a submeterem artigos originais que investigassem as relações entre a narrativa decadente e as variadas manifestações do insólito ficcional, tais como o fantástico, o gótico, o grotesco e o terror. Em nossa chamada, almejávamos avaliar os diálogos intertextuais e as

1 PUNTER, David. *The Literature of Terror: a History of Gothic Fictions from 1765 to the present days*. The Modern Gothic. v. 2. Longman: London/New York, 1996.

2 BARONIAN, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: La Table Ronde, 2007.

reconfigurações dessas tradições artísticas na prosa de ficção produzida a partir dos anos 1880 até o final da década de 1920. Para nossa satisfação, as submissões recebidas cumpriram essas condições, e temos hoje a alegria de dividir com a comunidade acadêmica e a sociedade em geral os resultados de investigações que tomaram a literatura *fin-de-siècle* como foco de estudo.

Os artigos publicados comprovam a multiplicidade das relações entre a literatura decadente e o insólito em diferentes países e idiomas, numa importante demonstração da difusão internacional dessas poéticas ao longo das últimas décadas do século XIX e em meados do XX. Além da amplitude geográfica e linguística, as pesquisas tanto analisam por novos ângulos obras consagradas quanto lançam luzes sobre textos pouco comentados em seus aspectos decadentes. Por mais paradoxal que possa soar a expressão, os “clássicos da decadência” estão contemplados nas páginas a seguir: Joris-Karl Huysmans e *À rebours* (1884); Gabriele D’Annunzio e *Il Piacere* (1889); e Oscar Wilde e *The Picture of Dorian Gray* (1891). Outros conhecidos autores finisseculares, como Arthur Machen, Bram Stoker, Robert Louis Stevenson e H. G. Wells também se fazem presentes. Há, igualmente, contribuições que leem textos novecentistas, como os de André Breton e H. P. Lovecraft, em seus pontos de convergência e divergência com a produção *fin-de-siècle*. Também a literatura brasileira ganha espaço em nosso volume, com investigações sobre João do Rio e Medeiros e Albuquerque.

O primeiro artigo, “Melusina: da lenda ao mito moderno”, de Marta Dantas Silva, promove uma análise diacrônica das representações da fada na literatura francesa. A personagem é

observada em obras de três autores: Gérard de Nerval, Joséphin Péladan e André Breton. Um dos méritos do trabalho é indicar como os textos finisseculares — nesse caso, o de Péladan — inserem-se e promovem diversos diálogos na tradição artística. Quando lançamos a proposta do dossiê e a chamada para submissões, destacamos a ideia de que seriam bem-vindos trabalhos que comparassem as narrativas desse período com as de outras épocas. Desejávamos ressaltar que a literatura decadente não se constituiu como um fenômeno isolado e sem repercussões na história literária. A autora segue essa orientação, enfatizando como Breton leu Péladan, especialmente em temas do ocultismo e da religiosidade, e outros autores oitocentistas. De fato, Breton foi leitor atento da literatura finissecular, em particular de Huysmans (que é referido diversas vezes em sua obra, incluindo o *Manifesto* de 1924), Jean Lorrain e Marcel Schwob, o que estudiosos tão díspares como Henri Béhar, Jean Pierrot e Anna Balakian não hesitam em sublinhar, sendo certo, ao mesmo tempo, o interesse de Breton pelo gótico setecentista, que recebe em correia de transmissão de Sade, conforme aponta Annie Le Brun no magistral *Les châteaux de la subversion*. O leitor acompanha, então, as diversas transformações de Melusina, primeiro como fada, depois como mulher-serpente diabólica e, finalmente, como uma alegoria moderna do feminino.

Os aspectos discursivos da ficção decadente — frequentemente apontada pela crítica como hermética, afeita a escolhas lexicais pautadas pela busca do efeito raro e arcaizante — também são abordados no dossiê. No artigo “*Écriture artiste: um estudo sobre o estilo de João do Rio e a estética art nouveau*”, Maurício Silva analisa as escolhas estilísticas de um dos principais nomes de nossa

Belle Époque. No trabalho, defende-se a ideia de que a forma de escrita ornamentada do escritor está presente nos diferentes gêneros que praticou ao longo de sua carreira, tanto em crônicas e romances mundanos quanto em contos decadentes, como os de *Dentro da noite* (1910). Para defender seu argumento, o articulista examina trechos de diferentes obras do carioca, apontando para o que chama de “estilemas” recorrentes, tais como a sinuosidade linguística, a ornamentação vocabular, a referência a motivos florais nos textos, entre outras estratégias. É particularmente instigante a aproximação feita entre as técnicas de escrita de João do Rio e as de Augusto dos Anjos, conforme descritas por José Paulo Paes. Nessa semelhança, observamos como as imagens macabras do fim do século também passaram por uma estilização discursiva.

A relação entre a literatura decadente e os eventos históricos na Inglaterra do século XIX é explorada, por sua vez, no artigo “As relações perigosas: transfiguração do gótico oitocentista nos imbricamentos de *Drácula*, de Bram Stoker, e *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde”, assinado por Manoel Carlos Alves. O pesquisador aponta como os recursos artísticos do gótico são manipulados por Stoker e Wilde tanto para expressar ansiedades da Era Vitoriana quanto para expressarem assuntos caros às suas vidas pessoais. Na introdução ao trabalho, Alves apresenta um percurso histórico da literatura gótica, a partir, especialmente, das análises de Anne Williams em *Art of Darkness* (1995). Em seguida, aponta como os temas da homossexualidade, do imperialismo britânico e dos episódios de fome na Irlanda são trabalhados nos dois romances de modo a indicar fissuras sociais e coloniais. A degradação de Dorian Gray é entendida como

um retrato da nação inglesa, cujo progresso material também promoveria destruição.

Tópicos semelhantes são observados por Alexander Meireles da Silva no artigo “A evolução decadente no horror finissecular de *A Ilha do Dr. Moreau*”. Nesse estudo, as noções de ciência gótica e horror colonial, estruturantes no livro de H. G. Wells, estão em primeiro plano. Na obra, as experimentações supostamente científicas do personagem promoveriam, como afirma Silva, não a evolução, mas a decadência. Nas fronteiras entre a ficção científica, o horror e o gótico, a história analisada demonstraria os perigos de uma visão desumanizada da ciência. Além disso, as criaturas de Moreau revelariam as ansiedades britânicas em relação ao imperialismo e a supostas ameaças à identidade europeia. Tais questões emergiriam do contexto histórico finissecular, quando pululavam reflexões sobre as causas da degeneração de indivíduos e sociedades.

Os horrores do conhecimento e da ciência também são abordados em “Biological Horror in Arthur Machen’s *The Great God Pan*”, de Gabriela Pirotti Pereira. No artigo, observam-se as representações da sociedade britânica finissecular na novela do escritor galês, publicada, como livro, em 1894. Tomando como base teórica a descrição de Jason Colavito, Pereira afirma que o *biological horror* e o gótico são mobilizados na obra para a apresentação de identidades culturais entendidas como híbridas, ameaçadoras ou simplesmente complexas. Nesse contexto, a alteridade se torna uma fonte de medo e, no corpus estudado, ficaria explícita na exploração de um imaginário misterioso e sobrenatural do sul do País de Galês, tanto atraente quanto repelente por suas diferenças culturais em relação à Inglaterra.

O texto paradigmático da literatura decadente — *À rebours* (1884) — é o foco do artigo de Glaucia B. Vieira, “J.-K. Huysmans e sua literatura às avessas”. Nas páginas iniciais do estudo, Vieira relembra como foi a recepção ao romance em sua publicação na França, que representaria um marco na carreira do escritor. No horizonte original de circulação da obra, alguns comentadores perceberam na história do excêntrico Des Esseintes um possível afastamento do ficcionista em relação aos protocolos de produção do romance naturalista. Para além do contexto francês, no qual ganha relevância a positiva percepção de Mallarmé, a autora destaca como os brasileiros acolheram o livro de Huysmans no país. A partir de um levantamento de dados de nossa imprensa, ela expõe comentários críticos de Olavo Bilac, João do Rio e Coelho Neto, entre outros, sobre *Às avessas* e, em particular, seu protagonista, cujos comportamentos ensejam passagens insólitas no livro.

Como em parte significativa da literatura voltada para o fantástico ou o horror, a questão do mal também foi abordada na arte decadente. Esse é o tema tratado por Felipe Motta Veiga em “A natureza do mal em ‘Markheim’, de Robert Louis Stevenson”. A partir de um arcabouço crítico especializado no gótico, no horror e no grotesco, o autor promove uma leitura minuciosa de uma história menos conhecida na produção do escocês. O argumento principal do trabalho é o de que coexistem duas visões sobre a maldade na narrativa, que variaria entre uma concepção de um mal inerente e outra de um mal resultante de ações específicas. No sombrio conto de Natal analisado pelo articulista, recuperam-se imagens e figuras caras ao insólito ficcional, como os duplos e as aparições fantasmagóricas.

A literatura italiana é o objeto de estudo do artigo de Leonardo Freitas de Carvalho, intitulado “Decadência real e imaginativa: o cronotopo da espera em *Il Piacere* (1889), de Gabriele D’Annunzio”. O pesquisador analisa o comportamento do protagonista do romance, Andrea Sperelli, que estaria constantemente à espera de uma pessoa ou de algo. A partir das teorias de Mikhail Bakhtin sobre heterodiscursividade e cronotopia, apresentadas numa seção inicial da investigação, Carvalho analisa as variações estilísticas da narrativa e indica que elas acompanham os diversos estados emocionais do personagem. Entre pensamentos melancólicos, avaliações estéticas, viagens imaginativas e momentos de tédio, Sperelli experimenta episódios delirantes, marcados pela percepção de uma natureza hostil e até mesmo sobrenatural. Se, em partes significativas da obra, um discurso mais realista é empregado, em outras, ganha destaque o insólito, o que reforça a percepção de um texto multifacetado em sua enunciação.

A variação entre tendências realistas e antirrealistas está presente também em “O fantástico naturalista-decadentista de Medeiros e Albuquerque”, de Sabrina Baltor de Oliveira. No artigo, a pesquisadora toma como corpus quatro contos de *Mãe Tapuia* (1900) e detalha as confluências entre naturalismo e decadência na obra. O trabalho destaca a recorrência com a qual os textos de Medeiros e Albuquerque mesclam temas da ciência e do misticismo, utilizando-se de eventos e recursos sobrenaturais nas histórias. Além de ressaltar os escritos de um homem de letras que, apesar de bastante atuante em grupos literários brasileiros do final do século XIX, recebe pouca atenção de nossos contemporâneos, Baltor oferece mais evidências de como as poéticas naturalista

e decadente se inserem num *continuum*, sem oposições totais. Há, igualmente, uma exposição de parte da recepção crítica ao ficcionista na imprensa fluminense, como, por exemplo, a avaliação de José Veríssimo, que considera a produção do autor original eclética, mas também nervosa e doentia — ecoando até mesmo algumas das reflexões de Max Nordau em *Dégénérescence* (1892).

Já o último artigo selecionado para o dossiê promove um salto temporal rumo à literatura novecentista, explicitando como as tendências da arte finissecular não desapareceram com a mudança de século. Mariana Santos Freitas Martins desenvolve o trabalho “*Fin de siècle, fin du globe: o weird* decadente de H. P. Lovecraft”. Na seção inicial, Martins passa em revista as noções de *fin de siècle*, esteticismo e decadência, apontando para a contiguidade entre elas. Em seguida, com um viés crítico aos estudos de David Punter, a pesquisadora entende que não é produtivo limitar a obra lovecraftiana numa única categoria, como o gótico, e ignorar suas relações com a *weird fiction* e a produção decadente. Na obra do norte-americano, identificada como um modernismo *pulp*, a variedade de formas do insólito estaria a serviço de uma visão crítica da modernidade, na qual, inevitavelmente, seus textos também se inserem.

A seção de Miscelânea do volume se compõe de duas traduções e uma entrevista. O conto “Will”, de Vincent O’Sullivan, publicado em *The Green Window* (1899), é traduzido e apresentado por Ana Resende, que confere ao texto, em português, o título “O escaravelho fúnebre”. Como explica a tradutora, a escolha foi motivada pela tradução francesa do texto, “Le Scarabée Funèbre”, publicada, em 1897, pela revista *Mercure de France* —

importante veículo da imprensa francesa finissecular. Dividida em duas partes e com ampla utilização de estratégias e temas típicos do insólito ficcional, a narrativa revela a mórbida história de um casal, marcada pelo ódio e pela morte. Parece-nos que o relato do escritor também dialoga com “Véra” (1874), conhecida novela de Villiers de l’Isle-Adam, cujos livros exerceram fascínio sobre muitos escritores finisseculares.

Na sequência, Daniel Augusto Pereira Silva e Isabelle Godinho Weber compartilham e comentam a tradução que fizeram de “A Pantera”, conto escrito por Rachilde e publicado no volume *Le Démon de l’absurde* (1894). A empreitada tradutória foi motivada pela entrada da obra da escritora francesa em domínio público neste ano de 2024. Os tradutores ressaltam que tal novidade também ensejou, há poucos meses, a publicação de *Senhor Vênus* (1884) no Brasil, num projeto levado a cabo pela editora Ercolano, em tradução de Flávia Lago. Trata-se, com efeito, de uma excelente ocasião para (re)descobrir a produção de uma das principais ficcionistas da literatura decadente na França. Na narrativa deste dossiê, a autora explora a atmosfera dos circos romanos, marcados por espetáculos públicos tanto de combate entre gladiadores quanto de execuções de indivíduos por animais ferozes. Como em tantos de seus textos, Rachilde desenvolve o tema da crueldade humana, contrapondo-a ao comportamento de uma pantera, incitada a matar.

Nas páginas finais deste número da *Abusões*, o leitor encontrará uma entrevista com Timo Kehren, professor pesquisador de literaturas e culturas românicas na Johannes Gutenberg-Universität de Mainz (Alemanha). Formuladas por Daniel Augusto Pereira Silva, as perguntas tratam de uma série

de assuntos que têm motivado as pesquisas do entrevistado, tais como as relações entre naturalismo e literatura decadente; a obra machadiana e a decadência; a questão da loucura na literatura oitocentista; os diálogos entre a Europa e a América Latina no século XIX, a partir dos casos da Argentina e do Brasil; e também o espaço transcultural amazônico. Ao final da entrevista, Kehren revela seus próximos projetos acadêmicos e indica seu desejo de continuar investigando a literatura brasileira no limiar do século XX. Essa contribuição para o dossiê foi fruto de uma estadia de pesquisa do professor no Rio de Janeiro em setembro de 2024, quando cooperou com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Esperamos que os textos reunidos neste dossiê propiciem novas pesquisas sobre a literatura decadente, um campo de estudos que merece expansão e aprofundamento crítico. Embora muitas narrativas da decadência possuam protagonistas lânguidos e enfatiados com a existência, elas também tiveram bastante vitalidade numa série de países, tanto do continente europeu quanto das Américas. Desejamos, ainda, que o conteúdo da seção de Miscelânea estimule mais traduções do corpus finissecular e outras colaborações com pesquisadores estrangeiros, cujos olhares sobre a produção literária brasileira são enriquecedores. Nesta segunda década do século XXI, também marcada por discursos declinistas na política e velhos medos de decomposição social, os fantasmas e monstros grotescos da literatura *fin-de-siècle* talvez não nos pareçam tão estranhos. Ficam nossos votos de boa — e atenta — leitura. Parafraseando Paul Verlaine, *plus rien à dire!*

Camila Soares López

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Campus de Assis-SP.

Professora adjunta de língua e literaturas de língua francesa da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6750776391785825>

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-7691-1613>

E-mail: camila.lopez@ufu.br

Daniel Augusto P. Silva

Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2023).

Professor Adjunto de Língua e Literatura Francesa do Instituto de Letras da UERJ.

Integrante do Grupo de Pesquisa Arte, Realidade e Sociedade (CNPq/Fundação Biblioteca Nacional), do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica (CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7607360386428536>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1804-0508>

E-mail: daniel.augustopsilva@gmail.com

Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado

Doutor em Literatura Comparada pelo PPG Ciência da Literatura da UFRJ (2010).

Professor Adjunto de Literatura Brasileira (Faculdade de Letras - UFRJ).

Integrante dos Grupos de Pesquisa “Estéticas de fim-de-século” (CNPq/UFRJ, desde 2009); “LABELLE - Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque” (CNPq/UERJ, desde 2018); “Estudos do Gótico” (CNPq/UERJ, desde 2019).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1820387030952541>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3000-0565>

E-mail: marcustavares@letras.ufrj.br

DOSSIÊ

LITERATURA E DECADÊNCIA: RECONFIGURAÇÕES DO INSÓLITO FICCIONAL NA
NARRATIVA *FIN-DE-SIÈCLE*

01

MELUSINA: DA LENDA AO MITO MODERNO

Marta Dantas

Marta Dantas

Doutora em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista-UNESP, Campus Araraquara, 2003.

Pós-Doutora em Literatura Brasileira pela USP, 2014.

Professora da Universidade Estadual de Londrina — UEL.

Líder do grupo de pesquisa Máscaras do Trágico;

membro do GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional;

membro do Grupo Interinstitucional de Pesquisa sobre Espaço, Literatura e Outras Artes — TOPUS.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4075939343525463>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3877-1284>.

E-mail: marta_dantas@hotmail.com.

Resumo: Desde o século XIV, a criação literária tem revisitado a lenda da fada Melusina. Neste artigo, nos limitaremos a reconhecer sua presença na literatura francesa da segunda metade do século XIX e a primeira do século XX por meio da obra de três autores: Gérard de Nerval, Joséphin Péladan e André Breton. Sem a pretensão de esgotar as várias maneiras com que a fada se faz presente nas obras desses autores, ao examinar sua dinâmica muitas vezes complexa, envolvendo um quebra-cabeça intertextual e processos de refigurações e transfigurações, buscaremos apreender uma costura intertextual entre elas.

Palavras-chave: Melusina. Literatura francesa. Intertextualidade. Mito moderno.

Abstract: Since the fourteenth century, the literary work has revisited the myth of the fairy Melusina. In this article, we will limit ourselves to recognizing its presence in French literature of the second half of the nineteenth century and the first of the twentieth century through the works of three authors: Gérard de Nerval, Joséphin Péladan and André Breton. Without the pretension of exhausting the various ways in which the fairy is present in the works of these authors, we will seek to grasp an intertextual seam between them by examining its dynamics, often complex, involving an intertextual puzzle and processes of refigurations and transfigurations.

Keywords: Melusina. French literature. Intertextuality. Modern myth.

A LENDA

Um mito, de origem indo-europeia, que envolve um ser feérico condenado a sofrer uma metamorfose que a torna meio mulher, meio serpente aquática, muitas vezes alada e próxima à sereia e ao dragão, percorreu a história por meio da tradição oral e iconográfica. No século IX, temos conhecimento da passagem do mito, pertencente à tradição oral, para a escrita.

No século XI, numa região disputada por franceses e ingleses durante a Guerra dos Cem Anos, o mito se transformou em lenda fundadora da região de Poitou e da família Lusignan (LE GOFF, 1993). Sua popularidade na França cresceu, por volta de 1400, com duas obras literárias que nasceram do entrelaçamento entre a cultura popular e a erudita: “*A nobre história de Lusignan, ou o Romance de Melusina em Prosa* ou *O Livro de Melusina em Prosa*, [...] de autoria de Jean D’Arras” (LE GOFF, 1993, p. 293), e a obra em versos escrita pelo parisiense Coudrette, *O Romance de Lusignan ou de Pathermay*, ou ainda *Melusina* (LE GOFF, 1993, p. 293).

É com a versão d'Arras sobre a lenda fundadora dos Lusignan que o ser ambíguo e maravilhoso, ligado ao elemento água, ficou conhecido como Melusina, “espécie de anagrama da palavra Lusignan” (MEDEIROS, 2008, p. 42) ou, ainda, um jogo com as palavras Mére-Lusignan.

Na versão d'Arras (1999), o cavaleiro Raimondin, numa caçada depois de abater, por engano, o tio com uma flechada, é consolado por uma bela jovem que ele encontra numa fonte. Ela promete torná-lo próspero casando-se com ela, mas na condição de que ele jamais a visse aos sábados. Da união entre os dois, nasceram dez filhos; muitas terras foram conquistadas e tornadas férteis; castelos foram erguidos e o nome dos Lusignan foi imortalizado pela história da França. Instigado pelos ciúmes, um dia, Raimondin quebra o pacto e descobre o segredo de Melusina, sua dualidade. Desrespeitado o interdito, a fada se transforma em dragão alado e deixa os Lusignan voando, embora retorne, rompendo a noite com um grito de dor e lamento, para se ocupar dos filhos mais jovens. A traição tem como consequência a decadência de Raimondin e do poder dos Lusignan. Sua duplicidade, mulher e ser maravilhoso, também se expressa no binômio fertilizadora/arruinadora.

A criação literária continua, até hoje, revisitando a lenda de Melusina. Neste artigo, nos limitaremos a reconhecer sua presença na literatura francesa da segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, por meio da obra de três autores: Gérard de Nerval, Joséphin Péladan e André Breton. Sem a pretensão de esgotar as várias maneiras com que a fada se faz presente nas obras desses autores, ao examinar sua dinâmica, muitas vezes complexa, envolvendo um quebra-cabeça intertextual e processos

de refigurações e transfigurações, buscaremos apreender uma costura intertextual entre elas.

AS VOZES DAS MELUSINAS Nervalianas

Gérard de Nerval (1808-1855), escritor da última geração romântica francesa, representante do “romantismo interior” (BÈGUIN, 1991, p. 445)¹, ou seja, marcado por um subjetivismo herdado dos românticos alemães, dos quais foi tradutor e difusor de algumas obras, entre elas *Fausto* de Goethe, além de “leitor da vertente onírica e fantástica de Hoffmann e Jean Paul” (WILLER, 2010, p.265). Foi também o precursor, no século XIX, da relação entre literatura e esoterismo² (RICHER, 1953). Segundo Willer (2010, p. 266), nenhum outro autor “confundiu a tal ponto a esfera simbólica e aquela dos acontecimentos biográficos”, chegando a ser um personagem de si mesmo e levando o leitor a passar, constantemente, do domínio do fictício ao do vivido. Sua obra deixa entrever a criança que perdeu a mãe aos dois anos de idade, a busca pela mulher amada, o apreço pelas antigas canções folclóricas e a influência dos livros de cabala, magia e a alquimia que teve acesso na biblioteca do tio-avô que cuidou dele por longo período, enquanto o pai, médico militar, trabalhava fora de Paris.

Nerval menciona, pela primeira vez, Melusina em 1842, no artigo “As Velhas canções francesas”. Entre as antigas cantigas populares comentadas por ele, reconhece em uma delas — considerada por ele como “verdadeira poesia romântica e cavalheiresca” — a presença de Melusina. A balada conta a

1 Todas as traduções do francês para o português são de minha autoria.

2 A tradição esotérica se baseia em uma concepção mágica e transcendente do mundo.

história da filha do rei Luis, que queria se casar com um pobre cavaleiro, e o pai, para fazê-la mudar de ideia, a prende numa torre. Sem mudar de ideia, ela morre, mas eis que Lautrec, o amante dessa nobre jovem, retorna da Palestina, rasga a mortalha que a envolve e ela revive. Eles viveram felizes num castelo até o dia em que o belo Lautrec passou a ocupar todo o seu tempo a pescar no seu lago; um dia, a sua fiel esposa chega de mansinho por trás dele e o empurra resolutamente na água negra gritando: “Vá embora seu peixinho feio / Quando eles serão bons / Nós vamos comê-los” (NERVAL apud STREIFF-MORETTI, 2001, p. 81). Sobre a balada, Nerval afirma: “Palavras misteriosas, dignas de [...] Melusina” (NERVAL apud STREIFF-MORETTI, 2001, p. 81). E sobre elas, Streiff-Moretti (2001, p.81) explica: “se elas não têm muito sentido para o pensamento racional, não podemos dizer o mesmo do ponto de vista do imaginário onde o peixe é frequentemente associado ao sexo masculino e à fecundidade”. O ato de crueldade da filha do rei e suas palavras expressam, simbolicamente, sua soberania, inclusive sexual, o que a aproxima de Lilith.

Em “Canções e lendas do Valois”, Nerval (1972) apresenta uma variação de Melusina positiva, numa história sobre duas crianças, um menino e uma menina, que se encontram com frequência. A menina,

[...] sempre curvada com os pés metidos dentro da água, era a pobre menina tão complacente com o sofrimento dos animais que, ao ver as contorções dos peixes que tirava do ribeiro, a maior parte das vezes tornava a atirá-los para lá. (NERVAL, 1972, p. 131)

O menino passava muito tempo a conversar com a pescadora, mas “havia um certo dia da semana em que as duas crianças nunca

se encontravam...Que dia seria? O mesmo, por certo, em que a fada Melusina se transformava em peixe” (NERVAL, 1972, p. 131). Um dia, os dois descobriram que eram, respectivamente, “o rei das florestas e a rainha dos peixes que se metamorfoseiam, em dias fixos, em belo carvalho verde e em um peixe vermelho com escamas de ouro” (STREIFF-MORETTI, 2001, p. 84). A descoberta de suas identidades teria acontecido por meio de um sonho em que ambos se encontravam: “mas como é que nos encontramos ambos em sonho?” (NERVAL, 1972, p. 132), pergunta a menina. Um dia, o vilão da história, o lenhador e tio do menino, sob o efeito do álcool, interrompeu a conversa das crianças, bateu no sobrinho e ameaçou a menina de vê-la naquele certo dia da semana e prendê-la em sua armadilha para peixes. A ameaça se cumpriu e o menino reconheceu, na armadilha de vime, o peixe dourado que havia visto em seu sonho. Ele tentou defender o peixe da fúria do lenhador que, em seguida, com um machado, o ameaçou e começou a derrubar árvores com a ajuda de outros lenhadores. A ação é impedida pela rainha dos peixes que pediu socorro para três rios próximos que, compreendendo estarem eles também em risco, inundaram o território e derrotaram os agressores. E assim, o menino e a menina puderam reatar suas inocentes conversas e vieram a se casar. Nessa história, a rainha dos peixes / Melusina é apresentada como protetora de toda vida terrestre, análoga à grande mãe, a mãe / esposa desejada por Nerval.

No soneto mais conhecido e que abre “As quimeras”, “El desdichado”, Melusina se faz presente:

Eu sou o Tenebroso — Viúvo — Inconsolado,
Na Aquitânia reinei sobre a *Torre Abolida*.

Minha *Estrela* é sem luz. Alaúde constelado
Me oferta o *Negro Sol* me dá a *Melancolia*.
[...]

Serei eu Febo, Amor, Lusignan ou Biron?
A Rainha beijou-me a face: ei-la marcada
Pois que dormi na gruta em que a sereia nada.

Dois vezes venci, passando o Aqueronte,
Modulando de Orfeu na lira enfeitiçada
Da Santa o suspirar e o lamentar da Fada.
(NERVAL, 1972, p. 219)

Escrito em primeira pessoa, a voz lírica do poeta questiona sua identidade. Seria ele Febo/Apolo, o Deus solar da inspiração poética, ou Amor, que pertence ao lado sombrio? Lusignan, descendente da fada Melusina, ou o nobre francês Biron? Nerval joga com a mitologia, com a lenda fundadora de Poitou, portanto, com a história da França e com a sua própria. “El desdichado” pode ser traduzido como “o desafortunado”, “o infeliz”, mas, segundo Willer (2010, p. 277), significaria também “o deserddado”. “El desdichado” é exemplar no que diz respeito à prática nervaliana de desenraizar, de transpor e sobrepor referências simbólicas de origens diversas (mitologia, cabala, esoterismo, hermetismo, gnosticismo, alquimia etc.). Prática de um deserddado que cria um campo simbólico de múltiplas referências, um sincretismo singular que potencializa a multivalência das conotações do poema; nos limitaremos a alguns apontamentos acerca de sua relação com Melusina.

O poema, entre outras coisas, anuncia uma tragédia pessoal, a destruição do próprio poeta. A presença dos pares antitéticos (Febo/Amor; Santa a suspirar/Fada a lamentar) e a referência a “Orfeu na lira enfeitiçada” nos remete, com impressionante

clareza, à condição de Nerval no período da escritura do poema: a impossibilidade de discernir o limite entre a lucidez e a loucura, o passado, presente e futuro, além de anunciar o fim da sua vida. A lira, instrumento musical ligado a Apolo, deus da música e da poesia, também pode ser associada ao delírio, o delírio como a lira do poeta. Ora, se a poesia, como afirma Octávio Paz (2012, p. 21), é “conhecimento, salvação, poder, abandono [...] epifania, presença [...] Loucura, êxtase, logos”, ela é tanto a “Santa a suspirar” quanto a “Fada a lamentar” (NERVAL, 1972, p. 219). Ambiguidade essa que Nerval também estabelece entre mulher e quimera: “A mulher é a quimera do homem, ou seu demônio [...] um monstro adorável, mas um monstro” (NERVAL apud STREIFF-MORETTI, 2001, p. 83). E se a quimera é tanto um monstro mitológico de aparência híbrida como um peixe cartilaginoso que vive nas águas profundas dos mares e pode também ser devaneio, Melusina, em “El desdichado”, é a própria poesia, a metamorfose do conteúdo ameaçador de Nerval em linguagem poética, transfiguração alquímica por meio das palavras.

A presença marcante de Melusina se faz perceptível também na ligação que Nerval estabelece entre a mulher amada e aquela que canta. A mulher real e amada por Nerval, Jenny Colon, era atriz e cantora. Em *Sílvia*, a voz lírica, ao falar da infância, ressalta o efeito encantatório das antigas canções. *Aurélia* é uma cantora de ópera. Na versão de Jean D’arras, Melusina é filha da fada Presina, “que cantava com voz maravilhosa” (LE GOFF, 1980, p. 293). Na Idade Média, antes de ser conhecida como Melusina, na maioria das histórias do encontro de um nobre cavaleiro com uma bela mulher de natureza feérica, ela estava a cantar. O canto pode ser

embriagador, como o canto das sereias que atraem marinheiros em direção a um mergulho abissal, mas pode também ser o canto da mãe a embalar a criança.

O culto de Nerval à mulher ou a um princípio feminino está manifesto na multiplicidade das figuras femininas que se encontram em sua obra, tanto nas fictícias (Sílvia, Aurélia, Otávia, Angélica, Melusina, Pandora, entre outras) como naquelas que passaram pela sua via (a mãe que não teve, a amada atriz Jenny Colon, entre outras). Elas se correspondem, se sobrepõe, se amalgamam e, como em “El desdichado”, podem ser santas e fadas. Podemos dizer que o princípio feminino é análogo ao trabalho da poesia de acolher, elaborar e transfigurar os monstros internos do poeta em suspiros ou gritos de lamento. Não por acaso, *Filhas do Fogo*, reunião das melhores e dispersas produções literárias de Nerval que, segundo Richer (1953, p. 78), “restitui uma experiência que poderíamos crer incomunicável”, tinha como título primeiro, “Melusina, ou as Filhas do Fogo”.

Suas principais obras (*Filhas do Fogo*, *As Quimeras*, *Aurélia*) são um amálgama entre o literário e o extraliterário, entre vida e obra; tudo se corresponde: “Eu sou um dos escritores cuja vida está intimamente ligada às obras que o fizeram conhecer” (NERVAL apud RICHER, 1953, p. 77). Não por acaso, boa parte de sua fortuna crítica afirma ser ele o precursor direto dos simbolistas e dos surrealistas.

A DIABÓLICA MELUSINADE PÉLADAN

Conhecido pela sua excentricidade e esoterismo, e ligado ao período literário “decadente”, o crítico de arte e porta voz do movimento simbolista, o escritor Joséphin Péladan (1858-1918)

“certamente teria encontrado durante suas leituras de Paracelso” (KRELL, 2001, p. 98) a figura da mulher serpente, Melusina, associada ao mito da androginia. Em 1885, ele escreveu *Mélusine*. A protagonista do romance, a americana Mary Alderney, aos oito anos de idade, perdeu seus pés num acidente. Com vinte e dois anos, vive com seu pai em Saint-Malo. Ela é “bela, de beleza evidente, indiscutível [...] tipo de esplendor animal, que surpreende mais do que seduz” (PÉLADAN apud KRELL, 2001, p. 100). Devido ao seu problema físico, renunciou ao casamento, sentia-se menos mulher e, por isso, está associada àquelas mulheres que apresentam certos caracteres masculinos secundários, “uma mulher que não se submete ao papel tradicional de mãe ou de esposa” (PÉLADAN apud KRELL, 2001, p. 100), além de ser audaciosa, inteligente e combativa quando ameaçada por um homem. Enfim, uma adversária do homem. Ao conhecer um jovem poeta, Lixus, sem recursos e autor de um conjunto de poemas intitulado *Mélusina*, Mary se torna, metaforicamente, uma fada, daquelas que oferece ajuda financeira e “caridade sexual” para artistas e se apresenta de forma sedutora:

O perfume será violento; justo, o vestido destaca a garganta por meio de um decote mais audacioso: deve, constantemente, ‘ser uma excitação no sentido o mais indeterminado da palavra’. (PELÁDAN apud KRELL, 2001, p. 101)

Mary adota a identidade da fada Melusina e assim age com o jovem poeta de características andróginas, casto e descrito como um de ser superior: “Um horror à sensação banal, a extrema estima de si e, sobretudo, a supremacia da imaginação sobre todos seus atos, fechou-o para as fornicções” (PELÁDAN apud KRELL, 2001, p. 101).

Ela se corresponde com o poeta, assegura seu aluguel, se torna sua benfeitora, o transforma em celebridade. O poeta a rebatiza com o nome Lusine. Uma vez assegurada sua glória, ele a desposa. Vivem idilicamente num *ménage à trois* com a amiga de Mary, Jenny. A deformação dos pés de Mary, que inicialmente causavam em Lixus repulsão ao espia-la no seu banho, se tornaram desejáveis.

Segundo Krell (2011), a *Melusina* de Péladan, apesar de sua nítida aproximação com os romances medievais, é um amálgama de personagens bíblicas, cabalísticas, arturianas e místicas, mas o que mais nela se destaca é seu parentesco com Lilith.

Dois textos tornaram Lilith populares:

[...] Epopeia de Gilgamesh, um documento talhado em barras de argila, que foi encontrado no século XIX e é hoje parte do acervo do Museu Britânico [que] narra a história de Gilgamesh, rei da cidade mesopotâmica de Uruk, em sua busca pela imortalidade. (SARTO, 2023, p. 18)

O outro texto pertence à literatura satírica hebraica de Ben-Sirah, que remonta à Idade Média e cujos ecos se encontram no livro cabalístico *Zohar*. Nele, Lilith é apresentada como a primeira companheira de Adão (SARTO, 2023, p. 19). O que chama a atenção nessa versão é a posição de superioridade de Lilith durante o ato sexual, situação não aceita por Adão e razão pela qual Lilith deixou o Paraíso para se juntar aos anjos caídos. Em outras versões, a serpente bíblica seria o seu maligno disfarce: “se escondia sob as feições de Serpente, Melusina antes do tempo, para tentar o novo casal e se vingar de Adão, de sua rival Eva e do Criador” (VIEGNES, 2011, p. 324).

A Melusina de Péladan, tentadora, sedutora, a ponto de desviar Lixus de sua castidade, é, em parte, uma transfiguração de Lilith. A ideia de sacrifício é o que, segundo Krell, aproxima Mary da Melusina dos romances medievais. Tanto Melusina quanto Mary são seres monstruosos: a primeira devido sua natureza feérica e a segunda devido aos seus pés mutilados; ambas seriam mulheres incompletas, prontas a sacrificar tudo para se tornarem humanas. Melusina constrói castelos, desbrava e fertiliza terras, Mary assegura a crítica favorável ao trabalho do poeta. Todavia, a fada de Péladan não possui “o esplendor nem daquela de Jean D’Arras e de Coudrette, nem aquele das versões ulteriores de Nerval, de Breton” (KRELL, 2001, p. 104). Isso porque o erotismo do romance de Péladan é colorido pela negativa visão do catolicismo de um erótico diabólico, pela sua visão de superioridade do andrógino e pela sua misoginia: Mary desvirtuou Lixus de sua castidade, é dotada de inteligência, mas desprovida de sensibilidade, e seu amor pelo poeta é definido como abnegação e caridade.

A importância de *Mélusine* de Péladan está explicitada por ele mesmo em sua obra *Comment on devient fée* (1893): “a primeira condição do poder feérico é seu mistério” (VIEGNES, 2011, p. 334). Sua Melusina, impregnada do diabólico lilitiano, expressa o medo e a crença na afinidade do universo feminino com o mundo invisível, tenebroso, mas também fascinante. Para Péladan, um mundo sem mistério é como a “terra desperdiçada” [...], um *Wasteland* tão desolado quanto um mundo sem amor” (VIEGNES, 2011, p. 334).

O SEGUNDO GRITO DE MELUSINA OU A CRIAÇÃO DO MITO MODERNO POR ANDRÉ BRETON

Evocada em várias poesias de André Breton, Melusina também está na sua prosa *Peixe Solúvel* (1924) e na tetralogia *Os Vasos comunicantes* (1924), *Nadja* (1928), *Amor Louco* (1937) e *Arco 17* (1945). Na impossibilidade de abarcar a presença de Melusina em toda a obra bretoniana, focaremos na reconfiguração de Melusina em *Arcano 17*, relato poético em que Breton forjou um novo mito.

Em 1940, a França foi ocupada pela Alemanha nazista, e André Breton (1896-1966) se mudou para Nova Iorque com sua esposa, Jacqueline Lamba, e sua filha. Em 1942, seu casamento chega ao fim e, no ano seguinte, conhece sua futura esposa, Elisa Claro. Esse novo e último amor impulsionou o surgimento de *Arcano 17* em 1944, relato poético (TADIÉ, 1994) próximo a um caderno de viagem descontínuo, em que os gêneros ensaísticos e narrativos se fazem presentes, bem como o lírico sugestionado pela paisagem canadense durante a viagem do casal pela região da Gaspésia e de Laurentides. O título, que explicitamente se refere a uma das cartas do tarô, “A Estrela”, arcano da esperança, do crescimento e da geradora do futuro, anuncia novos tempos: a libertação da França, a vitória do amor e a transformação de Melusina em mito moderno.

Tomado pela presença da paisagem da região de Québec, Breton estabelece relação de correspondência entre o lago Sables e a lendária Melusina:

Melusina depois do grito, Melusina abaixo do busto, vejo cintilar suas escamas no céu de outono. Sua deslumbrante forma em espiral encerra agora

por três vezes uma colina arborizada que ondula em vagas [...]. Melusina, é certamente sua cauda maravilhosa, dramática, perdendo-se no meio dos pinheiros, no pequeno lago [...]. Sim, é sempre mulher perdida, aquela que canta na imaginação do homem, mas ao cabo de quarenta provas para ela, para ele, deve ser também a mulher reencontrada. E antes de mais nada, é necessário que a mulher se reencontre a si mesma. (BRETON, 1986, p. 45-46)

O excerto acima é seguido de uma queixa: “Quantas vezes, no decorrer desta guerra e já da precedente não esperei eu que ecoasse o grito abafado há nove séculos sob as ruínas do castelo de Lusignan!” (BRETON, 1986, p. 46). A voz de Melusina é abafada porque a fada foi soterrada, simbolicamente, pelos destroços dos conflitos vividos pelos Lusignan, bem como pelos destroços da Primeira e da Segunda Guerra Mundial. Por isso, afirma Breton, a “mulher é [...] a grande vítima desses empreendimentos militares” (BRETON, 1986, p. 46). Ela é a enfermeira que socorre feridos de guerra, a mãe que acalenta dores, a amante pronta a estender os braços. Todavia, explica Breton, “tudo isso é desacreditado, humilhado e negado [...] pelo aparelho de guerra, de cuja excitação física não participa nenhuma mulher digna desse nome” (BRETON, 1986, p. 46). Nesta perspectiva, Breton contrapõe o homem belicista à mulher mãe e amante, à Melusina que retorna todas as noites para cuidar dos seus filhos.

Breton clama pelo avatar de Melusina como deusa-mãe, fada da fecundidade e anuncia seu retorno; ela é evocada a ocupar o papel de heroína e a desempenhar sua função essencial, a de mãe, a de ama. Breton expressa a esperança de que o grito de Melusina será novamente audível e reconhece que cabe à arte dar prioridade

ao “‘irracional’ feminino” (BRETON, 1986, p. 48) para acabar com a presunção masculina, com sua intransigência e com sua arrogância (BRETON, 1986, p. 48). Erguida dos destroços das guerras e com a ajuda da arte, Melusina voltaria a gritar de maneira audível; grito feroz que anunciaria a subversão da ordem. Essa é a esperança de Breton para os tempos vindouros.

Melusina é apresentada em *Arcano 17* também como uma espécie de alegoria da mulher moderna que ainda vive sob a opressão do poder patriarcal, desprovida de sua verdadeira condição, meio humana, meio animal e, portanto, privada de seu lado instintual, destituída de sua ligação com as forças elementares da natureza, devido à arrogância, à impaciência e ao ciúme do homem. “Melusina antes e depois da metamorfose, é Melusina” (1986, p. 49), adverte Breton enfatizando que é essa a natureza da mulher que, como Melusina, é um ser intrinsecamente duplo: mulher e animal, fecundadora e maligna, fada e ser diabólico. Libertar o seu grito abafado é libertar sua potência ambivalente.

Enquanto o primeiro grito foi abafado,

O primeiro grito de Melusina foi um ramalhete de samambaia começando a se enrolar numa grande chaminé, foi o mais frágil junco rompendo sua amarra na noite [...]. O segundo grito de Melusina deve ser a descida de balanço num jardim onde não há balanço, deve ser o folguedo dos jovens caribus na clareira, deve ser o sonho do parto sem dor. (BRETON, 1986, p. 50)

O segundo seria o da libertação:

O segundo grito — o da libertação —, simbolizaria [...] o ressurgimento na mulher de qualidades

obscurecidas pelo homem, tais como a alegria, a espontaneidade, a energia, o instinto selvagem; e, finalmente, ‘o sonho do parto sem dor’, referência ao castigo imposto por Deus à Eva no livro bíblico do Gênesis, de que ela sofreria de dores ao dar à luz aos seus filhos, e que suscita a negação de toda a culpa e de toda a maldição imposta pelo homem à mulher. (ORNELAS, 2017, p. 111)

Melusina de *Arcano 17* é Lilith reabilitada, fada noturna, anjo decaído, mas que é portadora de luz. Basta que a sua “natureza” metade mulher, metade serpente, possa se manifestar livremente para que a solução para o problema central na vida do homem se revele. A atualização de Melusina por Breton é a aposta no princípio subversivo da mulher serpente, pronta para dar seu grito de liberdade, para se apresentar por inteira e fundar uma nova era, baseada não mais na conquista pela guerra, mas na vitória da poesia, do amor e da liberdade.

Na versão de Breton, a nova Melusina, aquela depois do segundo grito, possui os traços distintivos da “mulher-criança”, que “simboliza a mulher que conserva o frescor e o entusiasmo típicos da infância e que, por isso, consegue permanecer em contato com a sua própria essência, tornando-se, assim, consciente de seu poder pessoal” (ORNELAS, 2017, p. 112). Ela representa a própria essência feminina, livre de qualquer interferência do gênero masculino, capaz de dissipar, ao redor de si, os mais organizados sistemas; nenhum rigor resistiria a ela. Seu caráter antibelicista está expresso de diversas formas por Breton: “aquilo que a atinge fortalece-a, embrandecce-a, refina-a ainda mais e para resumir completa-a como o cinzel de um escultor ideal, dócil às leis de uma harmonia

preestabelecida” (BRETON, 1986, p. 51-52). Essa mulher-criança não se opõe à mulher, reside nela, é o seu devir.

Melusina no momento do segundo grito: ela jorrou das suas ancas sem globo, seu ventre é toda a colheita de agosto, seu dorso salta como fogo de artifício da curva da sua cintura, moldada sobre duas asas de andorinha, seus seios são arminhos presos no próprio grito, ofuscantes de tanto se iluminar com o carvão ardente da boca uivante. E seus braços são a alma dos riachos que cantam e perfumam. E sob o desabamento dos seus cabelos desdourados compõem-se para sempre todos os traços distintivos da mulher-criança, dessa variedade tão particular que sempre subjugou os poetas *porque o tempo sobre ela não tem domínio*. (BRETON, 1986, p. 50, grifo do autor)

A Melusina no seu segundo grito é representada estando em perfeita comunhão com a natureza, como sugere a metáfora “seu ventre é toda a colheita de agosto”. Cada parte de seu corpo

[...] está harmonizada a um dos quatro elementos, conceito fundamental dentro da tradição esotérica: seu ventre é a colheita (terra); seu dorso salta como fogo de artifício (fogo); sua cintura é moldada sobre duas asas de andorinha (ar); seus braços são a alma dos riachos (água). (ORNELAS, 2017, p. 112)

Essa nova Melusina reinvestida de forças elementares, de todos os poderes da natureza, tem o dom natural de estar conectada com o todo.

Em *Arcano 17*, Melusina reluz como estrela da esperança, aquela que o homem jamais deve perder de vista, seja quais forem as circunstâncias. Transformada em mito moderno, ela se torna, a um

só tempo, a heroína e a fecundadora de um novo projeto político, erigido a partir de outra base, a “mecânica do simbolismo universal” (BRETON, 1986, p. 77). Projeto político revolucionário porque o amor é entendido como potência no surrealismo, que guarda em si a possibilidade de experiência transfiguradora da realidade, que se dá, por seu turno, a partir da radicalidade concernente a ele. Pois o amor é uma força que não se subordina, segundo Breton, à felicidade, mas que se apresenta como energia transformadora:

A irrupção do amor e do processo amoroso, imediata ao questionamento da realidade, determina e informa a percepção dessa mesma realidade e a entreabre para a mais-realidade, aquela da poesia (e da imagem/conhecimento) que a engloba. É dessa soma de realidades que estamos falando, ou seja, da realidade transformada e vivida no Amor. (LIMA, 1995, p. 214)

Assim como em Nerval, no surrealismo a subjetividade se objetiva e o objetivo é subjetivado; vida e obra, literário e extraliterário se confundem. Elisa, o amor que Breton conheceu enquanto se encontrava exilado nos Estados Unidos, é, no texto, Elisa-Melusina, afirmação do princípio de coesão entre o elemento natural e a linguagem poética:

Melusina aparece pelo encontro de Elisa, a mulher amada, esperada e reconhecida, pelo reconhecimento de uma intimidade profunda com uma paisagem para afirmar também uma relação com o tempo e a história [...] o mito não aparece por acaso para ilustrar um tema: ele é o lugar do encontro, convite a renovar o olhar permanente sobre o mundo que nos rodeia. (MENOU, 2001, p. 171)

A reformulação do mito de Melusina foi possível por causa do encontro de Breton com Elisa. E assim, em *Arcano 17*, ele anuncia o fim da longa busca pela mulher amada, final feliz que ele deseja e espera para a História da sua, da nossa sociedade.

Melusina, em *Arcano 17*, é um mito moderno que porta consigo a concepção de um sistema feminino do mundo; redentora e salvadora, a mulher liberta pelo segundo grito, deve lutar contra o despotismo e o egoísmo masculino. Como enfatiza Menou (2001), não se trata de uma forma estreita de combate feminista, se trata, sobretudo, da crença de que a poesia pode reformular o mundo. A força do mito consiste em ser linguagem poética. Seu caráter esotérico está na crença, crença no estado de graça que provém do verdadeiro amor e é endereçado à Elisa. Mas a “mulher amada/desejada é o mundo terreno” (WILLER, 2010, p. 385) — “[...] Minha mulher com olhos de lenha sempre sob o machado / Com olhos de nível d’água de nível do ar de terra e de fogo” (BRETON apud WILLER, 2010, p. 385) —, aproximação de realidades distantes própria da imagética surrealista, manifestação do sublime terreno, do materialismo mágico, do maravilhoso na vida.

Fica claro, portanto, que Breton não ressuscita somente o imaginário acerca da lenda medieval dos Lusignan, ele constrói uma nova Melusina, um novo mito que orienta o futuro do poeta e, gostaria de acreditar, o nosso.

A presença de Melusina na obra de André Breton provém de relações intertextuais não só com a versão de D’Arras, mas de toda uma linhagem do século XIX, passando por Baudelaire, Péladan, Nerval, entre outros.

Marguerite Bonnet (1988), biógrafa de André Breton, bem como Henri Béhar (1990), apontam Joséph Péladan como um dos autores ligados ao ocultismo e ao hermetismo lidos na juventude por Breton e que está presente, em *Arcano 17*, na sua simbologia esotérica, na recuperação de Lilith/Lúcifer.

Quanto à Nerval, Breton joga com ele tarô; o jogo intertextual entre Breton e Nerval daria um estudo à parte. Os primeiros versos de “El desdichado” seguem a ordem das cartas de tarô: “O ‘tenebroso’ seria o arcano 15, o diabo; [...] a ‘estrela’, aquela do arcano 17, da esperança. [...] por sua vez título da obra de Breton: é a estrela da manhã [...] o emblema do triunfo de Lúcifer” (WILLER, 2010, p. 277). Nas últimas páginas de *Arcano 17*, os relatos datados de abril de 1947 rendem mais do que uma homenagem a Nerval. São episódios insólitos relacionados à obra de Jean Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, que havia sido publicada naquele ano e que chegara às mãos de Breton logo no seu retorno à Paris, quando ele se encontrava nas imediações da torre Saint-Jacques, ponto de encontro dos peregrinos a caminho de Santiago de Compostela, e relacionada ao alquimista Nicolas Flamel. Embora, no Segundo Manifesto do Surrealismo de 1930, Breton aproxime materialismo e esoterismo, os acontecimentos descritos em *Arcano 17* levaram Breton a subir, pela primeira vez, na torre, local simbólico da tradição esotérica, e a ter a certeza de que Nerval caminhava, naqueles dias do mês de abril de 1947, em sua companhia. No Manifesto de 1924, Breton já dizia: “parece que Nerval possui em grau eminente o *espírito* que reivindicamos como nosso” (2001, p. 39). O certo é que Nerval sempre esteve presente no intertexto e no texto inconsciente da obra de Breton,

mas renasce com o segundo grito de Melusina. A “Estrela [...] sem luz” de “El Desdichado” se transforma na “Estrela” da esperança.

REFERÊNCIAS

- BÈGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris: Librairie José Corti, 1991.
- BÉHAR, Henri. *André Breton, le grand indésirable*. Mesnil-sur-l'Estrée: Calmann Lévy, 1990.
- BONNET, Marguerite. *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: Librairie José Corti, 1988.
- BRETON, André. *Arcano 17*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- D'ARRAS, Jean. *A história de Melusina ou o romance dos Lusignan*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KRELL, Jonathan F. Une Mélusine décadente: la fée selon Joséphin Péladan. In: BOULOUMIÉ, Arlette; BÉHAR, Henri (Orgs). *Mélusine moderne et contemporaine*. Paris: L'Âged'Homme, p. 97-105, 2001.
- LE GOFF, Jacques. Melusina maternal e arroteadora. In: LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1993.
- LIMA, Sérgio. O amor. In: LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. Tomo I. Campinas/SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.
- MEDEIROS, Márcia Maria de. O Romance de Melusina ou a História dos Lusignan: uma proposta de análise. *Brathair Revista de Estudos Celtas e Germânicos*. São Luís: Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), n. 2, v. 8, p. 41-50, 2008.
- MENOU, Hervé. Le mythe de Mélusine et la rencontre dans le texte bretonien. In: BOULOUMIÉ, Arlette; BÉHAR, Henri (Orgs.). *Mélusine moderne et contemporaine*. Paris: L'Âged'Homme, p.159-173, 2001.
- NERVAL, Gérard. *As Filhas do Fogo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.
- NERVAL, Gérard. *Les vieilles ballades française*. Disponível sur: <http://www.gerard-de-nerval.net/vieillesballades.html>. Consulté le: 15 sept. 2023.

ORNELAS, Fernanda Taís. *Arcano 17, de André Breton: magia e transcendência*. 2017. 148f. Dissertação (Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura (PPGLit)) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RICHER, Jean. *Gérard de Nerval*. Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1953.

SARTO, Giovanna. *Revisitando o mito de Lilith: um estudo sobre indecência e libertinagem em diálogo com a teologia queer de Marcella Althaus-Reid*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2023.

STREIFF-MORETTI, Monique. Mélusine: une image fantasmée de la mère dans l'ouvre de Gérard de Nerval. In: BOULOMÉ, Arlette; BÉHAR, Henri. *Mélusine moderne et contemporaine*. Paris: L'Âge d'Homme, p.79-87, 2001.

TADIÉ, Yves. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard, 1994.

VIEGNES, Michel. La force au féminin dans le conte merveilleux fin-de-siècle. In: ROCHÈRE, Martine Hennard Dutheil de la; DASEN, Véronique (Orgs.). *Des Fata aux fées: regards croisés de l'Antiquité à nos jours. Études de Lettres*, n. 289, Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, p. 321-336, 2011. Disponível sur: <https://wp.unil.ch/labelettres/des-fata-aux-fees-regards-croises-de-lantiquite-a-nos-jours/>. Consulté: 10 aout 23

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

02

ÉCRITURE ARTISTE: UM ESTUDO SOBRE O ESTILO DE JOÃO DO RIO E A ESTÉTICA ART NOUVEAU¹

Mauricio Silva

Mauricio Silva

Possui doutorado e pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo; é professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação da Universidade Nove de Julho, onde atua também como líder de pesquisa do grupo Educação e Razões Literárias (certificado pelo CNPq); atuou como pesquisador da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (2012 a 2013) e como pesquisador-residente da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo (2016-2017); é autor de livros diversos, como *A Hélade e o Subúrbio*. Confrontos Literários na Belle Époque Carioca (São Paulo, Edusp, 2006), *A Resignação dos Humildes*. Estética e Combate na Ficção de Lima Barreto (São Paulo, Annablume, 2011), *O Sorriso da Sociedade*. Literatura e Academicismo no Brasil da Virada do Século (1890-1920) (São Paulo, Alameda, 2012), *Educação e Literatura*: ensaios sobre leitura literária e ensino de literatura (São Paulo, Pimenta Cultural, 2020), entre outros.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8324280608314256>.ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9609-4579>.E-mail: maurisil@gmail.com.

1 Título em língua estrangeira: “Écriture artiste: a study on the style of João do Rio and the art nouveau aesthetic”.

Resumo: O presente artigo pretende analisar parte da produção ficcional de João do Rio, observando sua adesão à estética *art nouveau*, o que faz dele um dos principais autores dessa tendência no Brasil. Partindo de uma visão ampla da presença da estética *art nouveau* nas manifestações artísticas brasileiras — especialmente na produção gráfica nacional — na passagem do século XIX para o XX, este artigo busca destacar aspectos de natureza estilística que, sendo próprias da estética *art nouveau*, encontra plena adesão na escritura de João do Rio, revelando não apenas como a expressão artística artenovista manifesta tensões e contradições internas, mas também como ela interage com a realidade sociocultural brasileira durante a vigência de nossa *Belle Époque* literária. Desse modo, João do Rio é inserido num mais amplo sistema literário vigente durante nossa *Belle Époque*, que assumiu incontornáveis dimensões e aspectos nacionais.

Palavras-chave: João do Rio. *Art nouveau*. Estilo. Literatura Brasileira. *Belle Époque*.

Abstract: This article analyzes the João do Rio's fictional production, observing his adherence to *art nouveau* aesthetics, which makes him one of the main authors of this trend in Brazil. Starting from a broad view of the presence of *art nouveau* aesthetics in Brazilian artistic manifestations — especially in national graphic production — in the passage from the 19th to the 20th century, this article highlights aspects of a stylistic nature that, being typical of an *art nouveau* “style”, finds support in João do Rio's writing, revealing not only how the artistic expression of *art nouveau* manifests internal tensions and contradictions, but also how it interacts with the Brazilian sociocultural reality during the duration of our literary *Belle Époque*. In this way, João do Rio is inserted in a broader literary system in force during our *Belle Époque*, which assumed unavoidable dimensions and national aspects.

Keywords: João do Rio. *Art nouveau*. Style. Brazilian Literature. *Belle Époque*.

INTRODUÇÃO

No Brasil, o aparecimento da estética *art nouveau* coincide com os primeiros anos da República, decorrendo da influência europeia que se verificou, acentuadamente, durante nossa *Belle Époque*, num típico processo de *transplantação cultural* (MOTTA, 1957) que resultaria, por exemplo, na publicação de revistas claramente influenciadas pela nova estética (*Revista da Semana, Kósmos, Renascença, Careta, Fon-Fon!, O Malho, A Avenida, Íris, Pirralho*); na presença de caricaturistas que cultivavam o traço *art nouveau* (Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras, J. Carlos, Voltolino); no trabalho de ilustradores e artistas que se dedicaram àquela linguagem (Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida, Lucílio de Albuquerque, Heliuss Seelinger); e, especialmente, para o que nos interessa, na predominância de uma literatura com traços de um suposto estilo *art nouveau* (Coelho Neto, João do Rio, Afrânio Peixoto, Théó Filho, Benjamim Costallat, Hilário Tácito, Augusto dos Anjos e outros).

Dentre os autores citados, João do Rio é, sem dúvida, o autor que mais e melhor incorporou, em parte de sua produção literária, os influxos do artenovismo (PAES, 1985), tanto em seus romances de extração “mundana” (*A profissão de Jacques Pedreira*, 1913; *Correspondência de uma estação de cura*, 1918) quanto em contos com certo impulso “decadentista” (*Dentro da noite*, 1910; *A mulher e os espelhos*, 1919), sem nos esquecermos das crônicas de intensa “laicidade” urbana (*Cinematographo*, 1909; *Vida Vertiginosa*, 1911).

O objetivo deste artigo é analisar parte da produção ficcional de João do Rio, observando sua adesão à estética *art nouveau*, o que faz dele um dos principais autores dessa tendência no Brasil,

revelando não apenas como essa expressão artística manifesta tensões e contradições internas, mas também como ela interage com a realidade sociocultural brasileira durante a vigência de nossa *Belle Époque* literária.

A ESTÉTICA *ART NOUVEAU* E SEUS ESTILEMAS

Tendo em suas origens nomes como os de Augustin Pugin (1813-1852), John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-1896), Walter Crane (1845-1915), William Blake (1757-1827) e outros, o *art nouveau* apresenta algumas constantes estéticas fundamentais, como a estilização da natureza, o apego ao ornamento e à decoração, o apreço pelas composições florais aliadas à temática feminina etc. (CHAMPIGNEULLE, 1976), destacando-se, entre todas elas, um sentido geral de *ornamentação*, cuja principal marca seria, segundo um de seus maiores estudiosos,

la línea ondulada y asimétrica que, qual un látigo, se resuelve en un movimiento cargado de energía [...] a diferencia de la ornamentación estática de casi todos los demás períodos estilísticos, el 'Art Nouveau' está, a la vez, en movimiento y en estado de equilibrio. En el fondo, hay una lucha para compensar el movimiento por medio de una armonía bien equilibrada. (MADSEN, 1967, p. 14)

Muitas vezes, sem conseguir livrar-se completamente da tradição acadêmica, incorporam-se elementos neoclássicos, neobarrocos ou neogóticos, além do exotismo oriental, não sem deixar de correr o risco de, vez por outra, cair no puro esteticismo. De qualquer maneira, uma das marcas mais relevantes do *art nouveau* foi a abolição da hierarquia entre o artista e o artesão,

entre as artes “maiores” e as “menores”, com a valorização das *artes aplicadas* (BARILLI, 1991).

A presença de efeitos curvilíneos, com uma sinuosidade sugestiva em que se destacam a estilização da natureza e o jogo de simetria-assimetria, geometrizando ambas as imagens, sugere, de imediato, a herança do grafismo industrial da passagem do século, marcando de forma deliberada bordas, molduras, vinhetas e afins. Com efeito, como afirma Carol Grafton (1983, s.p.), “the graphic invention of the Art Nouveau movement found some of its fullest expression in frames, borders and similar decorations in books, magazines and advertising”.

Em matéria de artes gráficas, o *art nouveau* emerge como tendência prevalente na passagem daquele período histórico, tendo marcado presença nas páginas não apenas de cartazes, anúncios, monogramas, *ex-libris* e toda sorte de produção gráfica, mas em especial nas principais revistas (*Revue Blanche, The Studio, Jugend, Ver Sacrum, Pan, The Evergreen*) e livros da época, tanto em suas capas quanto internamente, em frisas, vinhetas, florões, bordas e letras. Destaca-se, nesse sentido, o rigor ornamental que tem no motivo foral e na estilização da natureza seu ponto de partida e chegada, seu fundamento artístico e sua infinita capacidade expressiva dentro os preceitos mais caros à estética *art nouveau*.

O ornamento, aliás, sobretudo quando visceralmente relacionado à natureza, pode ser considerado a base estruturante do artenovismo estético. Com razão, foi um texto sobre a questão do ornamento nas artes e seu vínculo com a natureza que teria influenciado o famoso *Arts and Crafts Movement*, de William

Morris, movimento seminal do *art nouveau* na Europa, em 1856. Owen Jones escreve seu célebre livro *A Gramática dos Ornamentos*, defendendo a tese de que “sempre que um estilo de ornamento desperta admiração universal, ele está invariavelmente de acordo com as leis que governam a distribuição da forma na natureza” (JONES, 2010, p. 18). Embora escrito com vista à arquitetura, sua área de atuação, seu livro serviu de referência a boa parte dos artistas *art nouveau*, que tinham no ornamento *natural* um de seus principais elementos de aplicação estética, levando a estilização da natureza à condição de artifício estético prioritário do *art nouveau* (MACKINTOSH, 1975). Trata-se, claramente, de uma tentativa de conciliar natureza e ornamento, tal como vemos, ainda durante a *Belle Époque* francesa, no *Étude de la plante. Son application aux industries d’art* (1903), de Verneuil.

Estética da revolução industrial, o *art nouveau* buscou valorizar, à sua maneira, o uso de técnicas mecânicas e materiais modernos, em especial por meio de objetos cotidianos (HIESINGER e MARCUS, 1997), o que, além disso, o vincula de modo indelével ao desenvolvimento da burguesia urbana que se verificou ao longo do século XIX (SILVERMAN, 1994), refletindo um verdadeiro *estilo de vida* burguês (HOBSBAWM, 2014).

O ART NOUVEAU E A LITERATURA BRASILEIRA DA PASSAGEM DO SÉCULO

A literatura que se produziu no Brasil da passagem do século XIX para o XX, justamente naquele período que se convencionou chamar de *Belle Époque*, apresentou, do ponto de vista de seu conteúdo, temas que vão do helenismo e do orientalismo

ao mundanismo (SILVA, 2012), sem nos esquecermos de uma produção literária mais militante e de cunho social (SEVCENKO, 1989), numa gama infinita de motivos literários; já do ponto de vista formal, destaca-se, entre muitos outros, o conceito amplo de ornamentalismo, que pode ser entendido, em linhas gerais, como uma tendência ao floreio estilístico, ao retoricismo, ao rebuscamento frásico, à prolixidade. Na literatura desse período, a ornamentação literária se manifestou, muitas vezes, como apego a certos aspectos da estética *art nouveau*, tendência artística vitoriosa durante a *Belle Époque*.

Dissemos “certos aspectos”, pois, a rigor, a estética *art nouveau* — que se caracteriza pela busca de uma nova linguagem artística, inspirando-se nas formas orgânicas da natureza, privilegiando o domínio da sensação e do “misticismo”, apelando para o ornamento e para o decorativismo e tendo como temáticas privilegiadas a natureza e a mulher — é fundamentalmente antiacademicista (CHAMPIGNEULLE, 1976; VERNEUIL & AURIOL, 1974; WALTERS, 1974). Combatendo, até certo ponto, a superficialidade e o conservadorismo artístico, ela buscava diferenciar-se de modo cabal da arte acadêmica, sobretudo no que concerne às artes plásticas, mas também à literatura. As coincidências entre o academicismo e a estética *art nouveau*, portanto, limitam-se ao aspecto da ornamentação, o que pode ser percebido, do ponto de vista gráfico, numa simples leitura das revistas literárias e/ou mundanas que circulavam no período: tanto as revistas de inclinação antiacadêmica (como *Fon-Fon*, *O Malho* ou *Careta*) quanto as de pendor visivelmente acadêmico (como *Renascença*, *Kósmos* ou a *Revista da Semana*) primavam pela valorização do ornamentalismo

gráfico, com seus frisos geométricos, suas molduras florais, seus motivos naturais, seus contornos acentuados, suas estampas espiraladas... tudo devidamente estilizado (OLIVEIRA, 1997; ORLOV, 1980; PAIVA, 1992; GENS FILHO, 1999; DIMAS, 1983).

No fundo, era mesmo esta *fièvre ornamentale*, de que fala Delevooy (1958), que acabava contando para os escritores, os quais procuraram, sobretudo na perspectiva da forma, adaptar conceitos do artenovismo à expressão literária academicista, tornando mais efetivo o imbricamento entre as artes plásticas e a literatura (HELD, 1981; MOTTA, 1957; MOTTA, 1983; LIMA, 1985).

Críticos como Alfredo Bosi (1988, p. 220) consideram o *art nouveau* uma das marcas mais salientes da *Belle Époque* literária, manifestando-se como uma prosa estilizada e ornamental:

Dos fins do século à guerra de 1914-18, a corrente mestra de nossa literatura, a que vivia em torno da Academia, dos jornais, da boêmia carioca e da burocracia, admirou supremamente esse estilo floreal, réplica nas letras do ‘art nouveau’ arquitetônico e decorativo que então exprimia as resistências do artesanato à segunda revolução industrial.

Trata-se, em poucas palavras, daquele “esplendor *art nouveau*” de que nos fala Brito Broca (1960); ou, para citar apenas mais um estudioso do assunto, da “exuberância ornamental” referida por José Paulo Paes (1985), no mais consistente trabalho sobre a influência da estética *art nouveau* nas letras brasileiras.

Não é difícil, neste sentido, perceber a dívida de alguns dos mais representativos escritores de nossa *Belle Époque* para com a expressão *art nouveau*, seja pelo emprego de temas próprios dessa tendência, a estilização e a procura de efeitos estilísticos (caso de

um João do Rio ou um Benjamim Costallat); seja pela obsessão por torneios frásicos e pelo retoricismo ornamental (caso de Coelho Neto ou de Xavier Marques).

Mas nem todo ornamento provém da estética *art nouveau*. No Brasil, sobretudo entre os academicistas, tivemos, por exemplo, a prosa ornamental de Rui Barbosa, proveniente antes de seu retoricismo jurídico; ou mesmo parte da produção de Coelho Neto, nascida também de uma obstinada procura pelo linguajar preciosista e pelos efeitos de estilo, em muitos aspectos diferente da escrita de um João do Rio ou de um Benjamim Costallat, cujos ornamentos deviam muito ao formalismo estilizado difundido pela Arte Nova.

Torneios frásicos, períodos prolixos, orações rebuscadas, excesso de subordinação nos parágrafos, efeitos de estilo, processos de metaforização e de figuração da linguagem, copiosidade vocabular... Essas eram as marcas predominantes do discurso literário de feito ornamental. Tudo revelando a tensão entre *estilos*, colocando, de um lado, aqueles que, como Coelho Neto (1913, p. 111), defendiam a “disciplina de estylo” e, de outro, aqueles que, como Lima Barreto (1956, p. 75), condenavam as “chinesices de estilo”, ambos os conceitos empregados aqui no sentido de pomposidade e variação.

Esses floreios sintáticos, esse discurso rebarbativo, essa dicção oratória e classicizante fazem parte de um *estilo ornamental* próprio daqueles escritores afeitos a um deliberado empolamento frásico, a uma adjetivação exuberante e diversificada e a um vocabulário particularmente rebuscado. Muitas vezes, não se trata apenas de pomposidade e rebuscamento, senão de prolixidade, o que

redunda num estilo às vezes pouco apropriado à relativa leveza de um artemovismo literário.

Porém, se, por um lado, a estilização pode ser considerada parte de um “projeto” de constituição estilística, levado a cabo com empenho e rigor pela Academia — considerando os conceitos de *mundanismo* e *esteticismo* mais ou menos similares, pois, como disse com propriedade Gilberto Amado (1958), “mundanismo e esteticismo comandavam, sob o signo da Futilidade, não só o movimento social como o literário também” (p. 79) —, essa mesma categoria, a de estilização, é tomada como conceito fundamental na definição/constituição de uma estética literária *art nouveau* na passagem do século XIX para o XX.

MARCAS ESTILÍSTICAS ART NOUVEAU NA BELLE ÉPOQUE LITERÁRIA BRASILEIRA

Os melhores estudos sobre a presença do *art nouveau* na literatura brasileira, incluindo marcas estilísticas em determinadas obras e autores, foram realizados pelo poeta, tradutor e crítico literário José Paulo Paes. Trata-se de dois estudos seminais, publicados em sua coletânea de ensaios críticos, intitulada *Gregos e Baianos* (1985), em que o autor discorre sobre a presença daquela estética em alguns autores de nossa literatura, sobretudo a produzida em fins do século XIX e início do XX.

No primeiro estudo, Paes (1985a) aborda a incidência do *art nouveau* sobre a literatura brasileira de modo mais geral, lembrando, antes de tudo, de que se trata de uma manifestação artística típica da chamada *Belle Époque*, espalhando-se por todo o mundo ocidental, chegando, inclusive, ao Brasil. Tendo como

ponto de partida a ideia de *estilização*, processo responsável — na dinâmica do *art nouveau* — em transformar o natural em ornamental, Paes afirma que, no Brasil, pode-se falar tanto em “ornamentação superficial” (p. 72) quanto em “ornamentação consubstancial” (p. 72). O *ornamento superficial* ocorreria nos escritos que se contentam em fixar, superficialmente, as elegâncias e vícios da nossa *Belle Époque* (João do Rio, Afrânio Peixoto, Théo Filho, Benjamim Costallat, Hilário Tácito); o tema da mulher moderna e fútil; o regionalismo de fachada e pitoresco (Alcides Maia, Afonso Arinos, Hugo de Carvalho Ramos); o verbalismo ornamental (Coelho Neto); a união entre ciência e natureza, sob o signo da estilização (Euclides da Cunha); e o vitalismo nietzscheano (Graça Aranha). Já o *ornamento consubstancial* foi abordado pelo autor no outro texto a que nos referimos, destacando-se, ali, a figura de Augusto dos Anjos. De qualquer maneira, não podemos deixar de consignar, para este estudo, o fato de Paes (1985a) tomar João do Rio como um exemplo acabado de artista *art nouveau*, considerando desde seu vestuário e estilo de vida até os autores que admirava (D’Annunzio e Wilde), sem deixar de passar pela temática de alguns de seus escritos, tudo nele denunciando um adepto assumido do novo estilo.

Em seu segundo estudo dedicado ao tema, Paes (1985b) começa lembrando que o célebre livro de Augusto dos Anjos — *Eu* (1912) — surge numa época em que predominava uma estética não programática, a que se pode denominar artenovismo, como referência ao *art nouveau* que prevaleceu como estilo da *Belle Époque*. Assim, segundo o autor, o *art nouveau* não foi somente um estilo devotado ao mundanismo e ao diletantismo, mas

também um estilo voltado ao gosto do mórbido, uma espécie de “literatura-esgar” (PAES, 1985b, p. 83), própria do decadentismo *fin-de-siècle* e da poética de Augusto dos Anjos. Assim, a obra do escritor paraibano aproximar-se-ia da estética *art nouveau*, tanto por seu apego a temas soturnos e macabros, quanto por sua linguagem cientificista, afeita a uma espécie de ornamentalismo vocabular: “o termo científico tem, na poesia de Augusto dos Anjos, uma função decorativa [...] que o redime de sua precariedade histórica enquanto valor de verdade para dar-lhe um valor supra-histórico e estético de metáfora” (PAES, 1985b, p. 87), diz-nos o autor. É, portanto, exatamente esse ornamentalismo verbal que faz da poesia de Augusto dos Anjos uma poesia tipicamente *art nouveau*. Contudo, o ornato do poeta possuiria uma expressividade singular, já que se trata, segundo Paes (1985b, p. 91), de um ornato consubstancial a uma visão anatômica, microscópico-telescópica, do mundo: “a microscopia, enquanto técnica de apinhamento ou entulhamento *art nouveau*, comparece no *Eu* precisamente sob a forma da pletora cientificista da sua linguagem”. Finalmente, Paes (1985b) completa seu raciocínio lembrando que essa adesão de Augusto dos Anjos à estética *art nouveau* não ocorre de forma deliberada, mas involuntariamente, já que, para o crítico paulista, apenas João do Rio talvez tenha aderido deliberadamente ao *art nouveau*.

Salta aos olhos, mesmo do leitor mais desatento, o fato de, em ambos os estudos, José Paulo Paes destacar a figura de João do Rio como nosso mais consciente e recorrente escritor *art nouveau*. Evidentemente, ele não foi o único que, em maior ou menor grau,

revelou em seus escritos marcas, sobretudo estilísticas, daquela estética. Como já assinalamos antes, o estilo *art nouveau* esteve presente tanto na escrita quanto na temática de outros autores, como Coelho Neto, por meio de uma *escrita farfalhante* (LOPES, 1994); Xavier Marques, por meio do *ornamentalismo* (SALLES, 1977); ou Benjamin Costallat, pelo predomínio do *decorativo* (GENS e GENS, 1985).

O ESTILO ART NOUVEAU DE JOÃO DO RIO

Em João do Rio, o *art nouveau* revela-se não apenas em seus temas e motivos literários, mas também como marca estilística, presente de modo mais ou menos recorrente em seus escritos. A chamada *écriture artiste*, própria dos escritores que — a exemplo de Oscar Wilde ou Gabriele D’Annunzio — cultivavam uma linguagem literária entre excessiva e artificiosa, surgia nos escritos de João do Rio de modo habitual (MARTINS, 1971; MARTINS, 1972), embora se manifestasse também na literatura de um Raul Pompéia (PAES, 1985a) ou um Gonzaga Duque (GUIMARÃES, 1988).

Não é por outro motivo que, segundo João Carlos Rodrigues (1994), João do Rio seria nosso melhor representante do estilo *art nouveau*, além de, em matéria de pintura, desprezar o naturalismo e elogiar os artistas inclinados para essa tendência estética, como Elyseu Visconti e Helios Seelinger (RODRIGUES, 1996). Tratando mais diretamente do estilo do escritor carioca, Carmen Lúcia Tindó Secco (1978, p. 28) lembra que “o estilo de João do Rio, cheio de metáforas que semanticamente denotam o brilho e o gosto pela ostentação, cheio de rebuscamentos, de floreios verbais, de torneios de frase, pode ser chamado de *art nouveau*”.

Haveria, assim, em João do Rio, não apenas indícios extraliterários (divulgação de determinados artistas, seu comportamento *dândi* etc.) ou sinais paraliterários (as capas de alguns de seus livros, por exemplo) que denotam sua adesão deliberada à estética *art nouveau*, mas também *marcas literárias* explícitas, responsáveis por fazer dele, como a crítica tem exaustivamente assinalado, um de nossos mais completos escritores *art nouveau*. E isto tanto do ponto de vista formal quanto em seu conteúdo, tanto no que compete ao seu estilo quanto no que se refere aos temas e motivos recorrentes em sua produção ficcional.

Para seu estilo, objeto principal deste trabalho, concorre uma linguagem literária que não dispensa — pelo contrário, acentua, seja por meio da escolha de vocábulos mais ou menos raros e incomuns, seja por meio do emprego de uma sintaxe relativamente rebuscada — a circularidade, o enredamento, a sinuosidade, os torneios frásicos, o ornamental e o espiralado, o curvilíneo, o ondulante e o sinuoso... indícios claros da influência exercida pelo *art nouveau* em sua escritura literária. São marcas de um estilo abundante, sem ser desmesurado como os parnasianos; profícuo, sem ser sintético como os modernistas; incisivo, sem ser impetuoso como os realistas.

Assim, não é difícil encontrar entre seus escritos, como sugerimos antes, um estilo marcado pelo sentido de circularidade, com claros efeitos de sinuosidade linguística, como nestes dois excertos retirados de seu romance *A profissão de Jacques Pedreira*:

Como seu marido, o célebre advogado Gomes Pedreira, consultor de várias companhias inglesas, era um fino homem, muito relacionado, a esposa

vivia numa roda-viva, sempre a aceitar e oferecer (oferecer mais, sempre), almoços, jantares, festas a ilustres conhecidos, quase desconhecidos e mesmo por conhecer. (RIO, 1992a, p. 2)

Jacques sofria sem saber que sofria, com a promiscuidade daquele pessoal [...]. Oh! A existência não era afinal apenas o seu reduzido grupo, com as suas reduzidas pândegas e reduzidíssimas ideias. (RIO, 1992a, p. 35)

Como se vê, em ambos os casos há uma profusão de repetições, termos derivados, vocábulos pertencentes à mesma família semântica etc., como “*sempre a aceitar e oferecer (oferecer mais, sempre)*”; “*ilustres conhecidos, quase desconhecidos e mesmo por conhecer*”; “*sofria sem saber que sofria*”; “*reduzido grupo, com as suas reduzidas pândegas e reduzidíssimas ideias*” (grifos nossos).

Alguns torneios frásicos, com efeitos de rebuscamento, marcas do estilo *art nouveau*, presentes na escrita literária de João do Rio, podem ser identificados em seu outro romance “mundano”, *Correspondência de uma Estação de Cura*, de onde destacamos o excerto abaixo:

Os extraordinários conhecimentos que a vida me tem proporcionado nesta vilegiatura de neurastenia ativa devem te ter feito rir. Os progressos são de tal forma alarmantes que não posso furtar-me ao desejo de tos comunicar como um castigo para minha passada inconsciência... (RIO, 1992b, p. 58)

Nesse trecho, percebe-se claramente a profusão de verbos na composição formada por locução verbal atípica, conjugada ao uso de pronomes e locução pronominal igualmente pouco usual num registro linguístico mais “popular” (“posso furtar-me ao desejo de tos comunicar”).

Em alguns de seus contos, repete-se o uso de um estilo que poderíamos denominar, sem muito esforço, de *ornamental*, conjugado ao motivo *floral*, porventura, duas das mais relevantes características da estética *art nouveau*, como se pode constatar no excerto abaixo transcrito, retirado de seu livro *Dentro da noite*:

Um lindo corpo, um corpo branco, cor de leite, que tem todos os suspiros campinos das boninas, dos malmequeres, das margaridas, o sonho casto das violetas brancas e o anseio tranquilo, o cheiro animal de qualquer coisa que se não sabe! Um corpo moreno, feito de um raio de sol, guardando a carnação das rosas e o cheiro da lascívia. (RIO, 1910, p. 251)

Percebe-se, neste trecho, a recorrência, como sugerimos antes, de motivos florais que se sucedem, criando um efeito de ornamento e visualidade ímpares (“boninas”, “malmequeres”, “margaridas”, “violetas”, “rosas”), além do contraste de sugestivo efeito estilístico relacionado à figura feminina — ícone maior da expressão artística *art nouveau* — entre o “corpo branco, cor de leite” e o “corpo moreno, feito de um raio de sol”.

Não podemos deixar de destacar a ocorrência, relativamente comum no estilo de João do Rio, de efeitos *ondulantes* e *sinuosos*, que se dão, sobretudo, por meio das formas repetitivas, idênticas ou semelhantes, como neste trecho de *Cinematographo*:

É mentira, é tolice, é calúnia. Empenhos sempre os houve e haverá; gente idiota querendo ser bacharel e passando, nos cursos, sempre houve e haverá [...]. Reformemos, reformemos, reformemos quanto for possível aos legisladores. (RIO, 1909, p. 38)

e de *Vida vertiginosa*:

O reclamo é o rochedo a que se agarram os salvados do desastre — o reclamo gritado, estridente, reclamo que é às vezes mentira, que é às vezes inconveniência, que chega a ser calúnia... (RIO, 1911, p. 72)

Aqui, as repetições e formas semelhantes sugerem sinuosidades estilísticas (“*houve e haverá* [...] sempre houve e haverá [...] Reformemos, reformemos, reformemos”) e ondulações de linguagem (“que é às vezes [...] que é às vezes [...] que chega a ser”) ...

Como podemos perceber, nos excertos transcritos destacam-se os recursos estilísticos que, de modo direto ou indireto, sugerem a adesão de João do Rio ao *art nouveau*, corroborando a “tese” segundo a qual ele se afirmaria como nosso mais completo escritor artenovista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *art nouveau* como expressão estética de relevo na produção literária brasileira da passagem do século XIX para o XX é, ainda, um fenômeno a ser mais bem estudado pela crítica e historiografia literárias.

Sem se limitar às expressões artísticas de natureza gráfica (escritos, ilustrações, desenhos, caricaturas etc.), revelando-se também em outras expressões “estéticas” (ornamentação, decoração, paisagismo etc.), a presença do *art nouveau* no Brasil manifesta-se, de modo privilegiado, na arquitetura, como ocorre no Rio de Janeiro, onde se espalhava “democraticamente” pelos principais pontos da cidade (ARESTIZABAL, s.d.), em Belém (BASSALO, 2008) ou em São Paulo (SILVA, 2014).

De qualquer maneira, seja na arquitetura, seja nas demais manifestações artísticas — da pintura à literatura, da decoração de

interiores à escultura, das artes gráficas às artes aplicadas —, o *art nouveau* destacou-se, sobretudo, por uma generalizada estilização da natureza que, manipulada pelo homem, transforma-se no mais puro *objeto de arte*: é, como afirmava Luis Henri Sullivan — um dos expoentes da célebre Escola de Chicago, centro da moderna arquitetura da passagem do século XIX para o XX —, em seu famoso *A system of architectural ornament according with a philosophy of man's power* (1924), o primado da fusão do orgânico (natureza) com o inorgânico (obra), tudo intermediado pelo *poder* e pela *vontade* do homem (SULLIVAN, 2011).

Neste artigo, procuramos demonstrar não apenas a “atmosfera” produzida pela estética *art nouveau*, mas principalmente como seus “estilemas” acabaram por se projetar sobre parte de nossa produção literária naquele período, fazendo com que o já eclético cenário artístico de nossa *Belle Époque* se tornasse ainda mais diversificado e — até certo ponto, ainda que um pouco tardiamente —, em sintonia com as principais tendências estéticas europeias. E a produção ficcional de João do Rio — com seu “estilo desinquieto e coloridíssimo, cheio de fulgurações originais e excessos inconfundíveis” (NEVES-MANTA, 1976, p. 101) — revela, mais do que qualquer outra, o quanto o *art nouveau* foi incorporado, tanto temática quanto formalmente, na escrita literária do período.

REFERÊNCIAS

AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio e Primeira Viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

ARESTIZABAL, Irma. *Rio Art Nouveau/Art Deco* (Guia para uma história urbana). Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, s.d.

BARILLI, Renato. *Art Nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil — 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A “Art Nouveau”*. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.
- DELEVOY, Robert L. *Victor Horta*. Bruxelas: Elsevier, 1958.
- DIMAS, Antônio. *Tempos Eufóricos*. Análise da Revista Kosmos: 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983.
- GENS, Armando; GENS, Rosa Maria de Carvalho. A Visita do Inspetor ou o Dublê de Sanitarista. In: COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, p. 09-16, 1995.
- GENS FILHO, Armando Ferreira. *Visibilidade e Espacialidade: Poetas, Poemas, Livros, Jornais e Centros Culturais entre 1870-1900*. São Paulo, Tese (Doutorado), FFLCH - Universidade de São Paulo, 1999.
- GRAFTON, Carol Belanger (Ed.). *Art Nouveau Frames & Borders*. New York: Dover, 1983.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Gonzaga Duque: Ficção e Crítica de Artes Plásticas. In: CARVALHO, José Murilo de et al. *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 83-103, 1988.
- HELD, Maria Sílvia Barros de. *Considerações Plásticas sobre “Art Nouveau” nos Anúncios Publicitários Ilustrados do Início do Século XX em São Paulo*. São Paulo, Dissertação (Mestrado), ECA — Universidade de São Paulo, 1981.
- HIESINGER, Kathryn; MARCUS, George H. *Antique Speak*. A guide to the styles, techniques, and materials of the decorative arts, from Renaissance to Art Deco. New York: Abbeville Press, 1997.
- HOBBSAWM, Eric J. Art Nouveau. In: HOBBSAWM, Eric J. *La fine della cultura: Saggio su un secolo in crisi di identità*. Milano: BUR Saggi, 2014.
- JONES, Owen. *A Gramática do Ornamento*. São Paulo: SENAC, 2010.
- LIMA, Yone Soares de. *A Ilustração na Produção Literária*. São Paulo – Década de Vinte. São Paulo: IEB, 1985.
- LOPES, Marcos A. Coelho Neto: Devaneios Poéticos na Escrita Art Nouveau. *Anais do Quarto Congresso da Abralic*, São Paulo: Edusp, p. 601-605, ago., 1994.

- MACKINTOSH, Alastair. *Symbolism and Art Nouveau*. London: Thames and Hudson, 1975.
- MADSEN, Stephan Tschudi. *Art Nouveau*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- MARTINS, Luís. João do Rio: a Vida, o Homem, a Obra. In: RIO, João. *Uma Antologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, p. 07-17, 1971.
- MARTINS, Luís. João do Rio. *Suplemento Literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, p. 19-31, 1972.
- MOTTA, Flávio. *Contribuição ao Estudo do "Art Nouveau" no Brasil*. São Paulo: s.p., 1957.
- MOTTA, Flávio. Art-Nouveau, Modernismo, Ecletismo e Industrialismo. In: ZANINI, Walter (Org). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, vol. 1, p. 453-484, 1983.
- NETO, Coelho. *Compêndio de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913.
- NEVES-MANTA, I. de L. *A Arte e a Neurose de João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- OLIVEIRA, Ana Luiza Martins Camargo. *Revistas, em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República. 1890-1922*. 1998. Tese (Doutorado) FFLCH — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- ORLOV, Martha Livia Volpe. *Revista do Brasil e a Formação de uma Consciência Nacional*. 1980. Dissertação (Mestrado), FFLCH — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- PAES, José Paulo. O art nouveau na literatura brasileira. In: PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, p. 64-80, 1985a.
- PAES, José Paulo. Augusto dos Anjos e o art nouveau. In: PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, p. 81-92, 1985b.
- PAIVA, Denise Maria de. *As Categorias da Literatura Brasileira na Revista do Brasil (1916-9)*. Assis, Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual Paulista, 2 vols, 1992.
- RIO, João do. *Cinematographo (Chronicas Cariocas)*. Porto: Chardron, 1909.
- RIO, João do. *Fados e Canções de Portugal*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

- RIO, João do. *Dentro da Noite*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.
- RIO, João do. *João do Rio. Uma Biografia*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1996.
- SALLES, David. *O Ficcionista Xavier Marques: Um Estudo da 'Transição' Ornamental*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Morte e Prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/Instituto Estadual do Livro, 1978.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SILVA, Maurício. *O Sorriso da Sociedade: Literatura e Academicismo no Brasil da Virada do Século (1890-1920)*. São Paulo: Alameda, 2012.
- SILVA, Maurício. Meu café por seu estilo. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: n. 108, ano 10, p. 60-65, set., 2014. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160416050631/http://rhbn.com.br/secao/perspectiva/estilo-para-quem-tem-cafe>. Acesso em: 12 jan. 2021.
- SILVERMAN, Debora L. *L'art nouveau en France: Politique, psychologie et style fin de siècle*. Paris: Flammarion, 1994.
- SULLIVAN, Louis Henri. *Um sistema de ornamento arquitetônico coerente com uma filosofia dos poderes do homem*. Londrina: Eduel, 2011.
- VERNEUIL, Maurice Pillard. *Étude de la plante. Son application aux industries d'art*. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1903.
- VERNEUIL, Maurice. AURIOL, Georges. *Art Nouveau Designs in Color*: Alphonse Mucha. New York: Dover, 1974.
- WALTERS, Thomas (Ed). *Art Nouveau Graphics*. New York: St. Martin, 1974.

03

**AS RELAÇÕES PERIGOSAS:
TRANSFIGURAÇÃO DO GÓTICO OITOCENTISTA
NOS IMBRICAMENTOS DE *DRÁCULA*, DE BRAM
STOKER, E *O RETRATO DE DORIAN GRAY*,
DE OSCAR WILDE¹**

Manoel Carlos Alves

Manoel Carlos Alves

Mestre em Literatura e Cultura, Literatura de Língua Inglesa, Universidade Federal da Bahia, 2023.

Pesquisador do grupo de pesquisa Nova Studia Philological; membro do grupo de pesquisa VOLTA - Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Cinema Irlandês Contemporâneo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9927985990828104>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-6059-743X>.

E-mail: manoelcalves@hotmail.com.

Resumo: Para além do espaço que ocupam na literatura, sendo conhecidos na perspectiva hodierna enquanto expoentes do horror, a relação entre Bram Stoker e Oscar Wilde ultrapassa um vínculo profissional. Ambos eram irlandeses, formaram-se na Trinity College, frequentaram os mesmos círculos sociais e, durante determinado período de tempo, cortejaram a mesma mulher. Contudo, devido a tais semelhanças, o silêncio expressado por Stoker em relação a prisão de Wilde, em 1895, mostrou-

1 Título em língua estrangeira: "Dangerous liaisons: transfiguration of the 1880s gothic in the Imbrications of Bram Stoker's *Dracula* and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*".

se como anômalo, uma vez que, à época, outros contemporâneos expressaram suas opiniões. Isto posto, o presente artigo tem o objetivo de analisar a maneira com a qual Bram Stoker, de modo sub-reptício, inseriu Oscar Wilde na tessitura do romance *Drácula* (1897), manipulando episódios reais em elementos do horror gótico. Oscar Wilde, por sua vez, teceu, em *O Retrato de Dorian Gray* (1891), uma crítica anti-imperialista, transformando, tal como o coetâneo, recursos vigentes em morbidez e temor. As análises, examinando componentes estéticos e diegéticos, levou-nos a concluir que, para além de uma mera configuração soturna, o insólito apresentou-se para ambos escritores como um instrumento de exploração e transfiguração de demandas particulares.

Palavras-chave: Literatura Gótica. *Drácula*. *O Retrato de Dorian Gray*. Bram Stoker. Oscar Wilde.

Abstract: In addition to the position they occupy in literature, being known from a modern perspective as exponents of horror, the relationship between Bram Stoker and Oscar Wilde goes beyond a professional bond. Both were Irish, graduated from Trinity College, moved through the same social circles and, for a certain period of time, courted the same woman. However, due to such similarities, the silence expressed by Stoker in relation to Wilde's arrest in 1895 proved to be anomalous, since, at the time, other contemporaries expressed their opinions. That said, this article aims to analyze the way in which Bram Stoker, surreptitiously, inserted Oscar Wilde into the fabric of the novel *Dracula* (1897), manipulating real episodes into elements of gothic horror. Oscar Wilde, in turn, created, in *The Picture of Dorian Gray* (1891), an anti-imperialist critique, transforming, like his contemporary, current resources into morbidity and fear. The analyses, examining aesthetic and diegetic components, led us to conclude that, beyond a mere

gloomy configuration, the unusual presented itself to both writers as an instrument of exploration and transfiguration of particular demands.

Keywords: Gothic Literature. Dracula. The Picture of Dorian Gray. Bram Stoker. Oscar Wilde.

INTRODUÇÃO

Nas páginas iniciais de *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*, Anne Williams (1995) apresenta argumentos fundamentando o subtítulo da obra: o gótico, para além de um gênero literário com convenções e tropos, constitui de fato uma poética. Para a autora, é contraproducente conservar a percepção do gótico enquanto um tipo de apêndice ou variação do Romantismo, exibindo-se de maneira pedestre, limitada, “um primo ilegítimo que assombra as margens da ‘literatura’, oferecendo emoções banais e dolorosamente lucrativas”² (WILLIAMS, 1995, p. 4, tradução nossa). Williams, de modo breve, demonstra o modo com o qual a literatura gótica, na historização dos estudos literários, foi menosprezada: F.R. Leavis, em *The Great Tradition* (1948), ignorou por completo as articulações suscitadas pelo gótico, mencionando, com demasiada economia, *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Bronte. Autores como Ian Watt, em *Rise of the Novel* (1957), e Wayne Booth, em *The Rhetoric of Fiction* (1961), teceram, respectivamente, alusões discretas a Horace Walpole e Ann Radcliffe.

Segundo Williams, a devoção ao Realismo pode ser apontada enquanto um dos motivos para tal ojeriza. O Realismo, à visão dos teóricos e intelectuais da época, oferecia não apenas

2 No original (WILLIAMS, 1995): “[...] an illegitimate cousin who haunts the margins of ‘literature’, pandering cheap and distressingly profitable thrills”.

um paradigma de qualidade artística, mas preceitos a serem emulados. A chamada literatura gótica, não ofertando, à primeira vista, vislumbres de uma existência desnuda ou inclinando-se às mazelas e episódios sociais, deveria ser encarada como leitura de massa, entretenimento superficial e inócuo. Um objeto que, quando não infrutífero, apresentava um desfile de aberrações e/ou encenações melodramáticas.

Para a autora, o sentimento comum do criticismo deixava implícito que o Gótico, e todos os elementos compondo suas características mais conhecidas, não possuía encaixe no romance, ou melhor, na prosa. De fato, trata-se desse o argumento principal de *Art of Darkness*.

Segundo Williams, não é coincidência o fato de certos cenários, imagens e entidades vinculados ao Gótico aparecerem na poesia de Keats, Coleridge e Shelley, figuras ilustres do movimento romântico inglês. O Romantismo não apenas precede o Gótico, numa perspectiva cronológica, como, em questões de origem, pode ser interpretado como a sua nascente. Para a autora, é impróprio ignorar os ecos do poema *The Rime of the Ancient Mariner*, de Coleridge, reverberando em *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis. De modo similar, é imprudente desconsiderar as conexões sub-reptícias de *The Rime* e *Frankenstein*, de Mary Shelley. Se por um lado, Williams celebra o reconhecimento da influência de Ann Radcliffe na composição do poema *The Eve of St. Agnes*, de Keats; por outro, expressa indignação com o fato de que, neste mesmo poema, não haver, à época, estudos configurando o episódio de Porphyronos aposentos de Madeline como um reflexo do estupro infligido à Antonia por Ambrosio, em *The Monk*.

A literatura gótica, da década de 1790, não é “poética” por acaso, afirma a autora:

Radcliffe e Lewis não são apenas capazes de descrições evocativas, que se leem como poemas em prosa, mas seus textos incluem repetidamente versos reais: baladas, elegias e sonetos que muitas vezes têm relações sutis com o texto em que estão inseridos. (WILLIAMS, 1995, p. 4, tradução nossa)³

Tal mencionado, a sinuosidade poética possível de ser contemplada na prosa gótica do século XVIII, tanto na forma quanto no conteúdo, não se resume a elemento imprevisto ou emprestado, sem estrutura ou técnica. Decerto, a literatura gótica configura-se, na perspectiva de Williams, enquanto poesia, ou melhor, opera através de uma poética particular, desenvolvida primeiro em poemas e, em seguida, em romances. Trata-se de um dos motivos para o seu desprezo secular. A prosa, ou, em outras palavras, o romance, não deveria abarcar os caprichos da poesia ou as convenções geradas e nutridas através dela. Neste outro veículo, o realismo, a observação da realidade de maneira pragmática, quase cínica, deveria ser o passageiro, o convidado de honra.

Contudo, semelhante às artes em geral, o Gótico, conforme singrava a afluência dos acontecimentos históricos, adotou outras concepções temáticas e estéticas, gerando, dessa forma, uma nova poética, um novo processo de confecção e compreensão. Como será elucidado na próxima seção, no século XIX, por exemplo, a literatura gótica, colocando a composição poética

3 No original (WILLIAMS, 1995): “Not only are Radcliffe and Lewis capable of evocative descriptions, which read like prose poems, their texts repeatedly include actual verse: ballads, elegies, and sonnets that often have subtle relationships to the text in which they are embedded”.

em segundo plano, ocupou-se das preocupações vigentes, relacionadas a avanços científicos, espiritualidade e alteridades. Todavia, é possível argumentar que os elementos dessa nova tessitura insólita também provinham de espaços mais recônditos, com vislumbres, por vezes, biográficos.

Isto posto, o presente artigo, organizado em quatro partes além da Introdução, dedica-se a analisar o modo com o qual conjunturas literárias e sociais presentes na Inglaterra do século XIX entrelaçam os romances *Drácula* (1897), de Bram Stoker e *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. Apresenta-se, na próxima seção, uma articulação de perspectivas teóricas relacionadas ao Gótico com a paisagem sócio-histórica desenvolvendo-se na Inglaterra do século XIX. Na seção seguinte, discorre-se sobre a influência de Oscar Wilde na elaboração da obra de Bram Stoker, assim como o significado das implicações sociais conectadas a tal ação. Por sua vez, na seção consecutiva, interpreta-se *O Retrato de Dorian Gray* sob uma perspectiva anti-imperialista, considerando também os acontecimentos históricos ocorridos na sua época de produção e publicação. A última seção, apresenta as conclusões relacionadas a urdidura deste trabalho.

1. O LIVRO DAS SOMBRAS: A LITERATURA GÓTICA E A INGLATERRA DO SÉCULO XIX

No texto original de *O médico e o monstro*, publicado pela primeira vez em 1886 e exposto aqui através do relato de Showalter (1993, p. 152), o mordomo Poole, ao abrir a porta do escritório de Dr. Jekyll, um tanto consciente dos acontecimentos sucedidos no recinto, exclama que o espelho “presenciou atos

esquisitos”. Na versão final, contudo, a menção tornou-se “coisas estranhas”. Em *Drácula* (1897), do irlandês Bram Stoker, prestes a ser atacado pelas noivas do vampiro, Jonathan Harker, saturado com carícias de ordem sexual, é salvo pelo personagem título da obra, que interdita as mulheres afirmando que aquele homem o pertencia. O retrato de Dorian Gray, no texto homônimo de Oscar Wilde, não apenas envelhece no lugar do seu modelo, mas “os contornos de sua boca, suas pálpebras caídas, até o formato de suas mãos” (WILDE, 2007, p. 155) assemelham-se, sob os olhos de Showalter (1993, p. 232), com

[...] as patologias progressivas da sífilis: ‘rosto horrendo’, ‘lábios deformados’, ‘mãos grosseiras, inchadas’, com uma mancha vermelha que ‘se estende como alguma terrível doença sobre os dedos enrugados’, ‘corpo desfigurado e os membros enfraquecidos’ e um ar geral de animalidade, imundície e embrutecimento.

As cenas, embora diferentes em autoria, aspecto e conjuntura, apresentam, para o olhar investigativo do leitor articulado, certa dose de tensão, um turvamento dos sentidos, sendo necessário proceder com cautela, interromper as próprias ações e, por alguns minutos, perguntar-se o que realmente está acontecendo. Para Showalter (1993, p. 33), na literatura presente nos últimos estágios do século XIX, o leitor depara-se com “um aspecto da crise na masculinidade que se intensificava” dentro e fora da ficção, dado que “quando as certezas sexuais entraram em colapso, as certezas ficcionais também se alteraram”, provocando, então, as “agitações embrionárias de uma nova ordem” (SHOWALTER, 1993, p. 34-35).

Conforme o século seguinte se aproximava, fertilizando, de modo antecipado, a imaginação popular ao fecundar e intensificar crises, e tornando cada vez mais admissível, mais real, o declínio da civilização, percebe-se no fluxo de figuras dissentes habitando os registros literários uma ansiedade circundando o intercuro sexual, expressões identitárias, a pureza e o primor; manifestando, para certos intérpretes, “os estertores da morte de uma sociedade enferma e a desaceleração e paralisia de uma cultura exausta” (SHOWALTER, 1993, p. 13). Os últimos anos da Rainha Victória exibiam-se despidos do aspecto salubre dos tempos áureos. Os conflitos pareciam chegar de todos os lados, por todos os ângulos. Pareciam, à primeira vista, intermináveis. Na década anterior à entrada do século XX, o Reino Unido perdera, gradualmente, seu posto no domínio mundial. O comércio enfraquecera; a cultura não mais impressionava, não mais influenciava. Países como Rússia, Alemanha e Estados Unidos aproximavam-se da governante moribunda em questões mercantis, logo, relativo ao tempo ultrapassá-la. Em casa, a Inglaterra tratava, de maneira penosa, dos inválidos e destituídos ocupando as vias públicas, enquanto em Transvaal, região da África do Sul, extraía diamantes. A formação, em 1880, do partido trabalhista britânico, bem como a criação de sindicatos, juntava-se aos limites raciais, de classe e gênero afrontados de maneira progressiva.

Na jornada estreita e tortuosa de tais mudanças, novos questionamentos psicológicos entravam em voga, como o termo “homossexual”, concebido por Karl-Maria Benkert, sendo para ele “não uma questão de moralidade, mas de classificação”⁴,

4 No original (ACKROYD, 2017, p. 14): “[...] not a question of morality, but of classification”.

afinal, “o sujeito precisava de um médico ao invés de um padre”⁵ (ACKROYD, 2017, p. 14, tradução nossa). Neste período tão ominoso quanto as selvas estrangeiras retratadas nos livros de aventura do período, “a crise da masculinidade assinalou o despertar da consciência do que significava ser homem”, visto ser inviável para a “sexualidade e os papéis sexuais serem contidos dentro dos limites simples e permanentes da distinção sexual” (SHOWALTER, 1993, p. 23).

Não surpreende os efeitos das transformações da identidade sexual masculina atingindo outros territórios, uma vez que, na estrutura social vitoriana, os homens ocupavam as posições de poder, sendo, em diversas ocasiões, o centro ou o dirigente das bases políticas. Tal posto por Elaine Showalter, a demanda passara a ser de ordem filosófica, quiçá ontológica. O que é o homem? Nasce-se homem ou torna-se um? Como ocorre o processo de ser? De reconhecê-lo?

E quanto ao uso de subterfúgios de uma vida dupla, não somente em virtude das restritas normas sociais, dos códigos de conduta e de decoro, mas por que aquilo que é realizado entre quatro paredes pode condená-lo? Pode matá-lo de modo literal e simbólico?

A arte da vida dupla, para determinados sujeitos, é decerto uma arte. Showalter (1993, p. 146) revela que “na década de 1880, o universo homossexual vitoriano havia evoluído formando uma subcultura secreta, porém ativa, com seus próprios estilos, práticas, locais de reunião e linguajar”. Para estes homens, que buscavam afeto nos (a)braços uns dos outros, a procura decorria a partir de “uma vida dupla, na qual a parte diurna e respeitável

5 No original (ACKROYD, 2017, p. 14): “The subject needed a clinician rather than a priest”.

muitas vezes envolvendo o casamento e a família existia lado a lado com uma vida noturna dedicada ao homoerotismo” (SHOWALTER, 1993, p. 143).

Antes contemplados com respeito e admiração, uma névoa de suspeita e, pior, ameaça, paralisou-se acima dos clubes de cavalheiros e associações devido à possível comodidade cedida pelo espaço frequentado exclusivamente por homens. Os clubes representavam a separação literal entre os sexos, o local onde homens casados outorgavam as próprias necessidades, porém, de modo simultâneo, funcionavam tal qual o reduto de um discurso deliberadamente misógino e anti-feminino. No final do século XIX, contudo, as instituições encontraram-se “sobre a frágil linha limítrofe que separava as amizades entre homens das relações homossexuais” (SHOWALTER, 1993, p. 29). Qualquer pessoa poderia ser “um deles”. O contato masculino, em outras palavras, seria capaz de camuflar os atos mais temidos. A reverência nutrida pelos homens aos homens, a interação pessoal, “podia também ser o pecado que destrói um império” (SHOWALTER, 1993, p. 29).

Teria sido por esse motivo que Gabriel Utterson passara a desconfiar da relação entre o Dr. Jekyll e Edward Hyde, em *O médico e o monstro*? Afinal, como alguém da classe de Jekyll, o médico do título, conheceria a figura sinistra de Hyde, o suposto monstro? Por que o incumbiria de sua fortuna, pagaria por seus descuidos, permitindo-o entrar somente pela porta dos fundos?

Para além de cogitar uma possível exploração da generosidade do velho amigo, o temor de Utterson pode ser interpretado tal o receio de que Jekyll, um sujeito respeitado pela comunidade e de

caráter impecável, pudesse ser “um deles”. Um homem corrompido e versado na corrupção de terceiros.

Em *Manliness and Masculinities in nineteenth-century Britain* (2016), John Tosh disserta sobre o modo com qual a hipervalorização da masculinidade ideal, junto a extrema antipatia a tudo conectado com o universo feminino, fomentou o ódio em relação a uma índole homossexual, e não apenas questões religiosas, como deveras argumentado. Para Tosh (2016, p. 22, tradução nossa), “o homem que se envolvia em práticas homossexuais era patologizado enquanto ‘o homossexual’, degenerado e efeminado — justamente degenerado *porque* era efeminado”⁶. O autor argumenta que a rejeição conectada a participação ativa das mulheres na sociedade “estava rigorosamente associada com o medo do feminino interior”⁷ (TOSH, 2016, p. 22, tradução nossa). Logo, pode-se considerar que um dos elementos (talvez o mais importante) que constituía o que, para os vitorianos, lia-se como perversão, fora o fato de que, para a mentalidade vigente, a homossexualidade apresentava-se como uma espécie de masculinidade blasfêmica. Ou melhor, como uma afronta, um comportamento herético para com a instituição da masculinidade.

Segundo Elaine Showalter (1993, p. 222), os indivíduos como Oscar Wilde, rompendo o decoro sexual, tal qual outros estetas e figuras celebres do decadentismo, “eram o equivalente masculino da nova mulher e, para alguns observadores vitorianos, uma invenção tão terrível quanto ela e, sob certos aspectos, mais revoltante”. Os

6 No original (TOSH, 2016): “the man who engaged in same-sex practices was pathologized as ‘the homosexual’, degenerate and effeminate — indeed degenerate *because* he was effeminate”.

7 No original (TOSH, 2016): “[...] was closely associated with fear of the feminine within”.

homens, afinal, eram diferentes das mulheres. Eles “eram a norma pela qual mulheres e crianças deveriam ser avaliadas. As mulheres eram ‘portadoras’ de gênero, porque seu papel reprodutivo era usado para definir seu lugar na sociedade e seu caráter”⁸ (TOSH, 2016, p. 30, tradução nossa). Ir contra o “ser” homem — aviltar, deturpar ou corromper a sua disposição — era, portanto, hediondez. Significava aviltar, deturpar e corromper o desenvolvimento sadio da cultura e da sociedade. Da vida em si. Por isso, a dualidade em *O médico e o monstro* é tão dolorosa. Jekyll “e sua necessidade de procurar o prazer sexual ilícito e ao mesmo tempo mostrar-se à altura dos rigorosos padrões morais [...] envolve-se numa ‘vida de profunda duplicidade’, acompanhada de uma “vergonha quase mórbida” (SHOWALTER, 1993, p. 149).

Tais concepções alinham-se com a *Labouchere Amendment*, ação política elaborada por Henry Labouchère, em 1885. A Emenda fazia parte da seção onze da *Criminal Law Amendment Act 1885*, criada com o intuito de penalizar ofensas sexuais contra o sexo feminino (adultos e crianças), inclinando a sua legislação a findar comportamentos sexuais e libertinos, com foco especial na prostituição. Com a retificação de Labouchère, passou-se a configurar o ato íntimo entre dois homens como atividade sodomita e a constituía no ato de *grossin decencye*, portanto, além de pecaminosa, criminosa em todo Reino Unido.

É interessante, contudo, notar a ênfase no elemento masculino da lei — o sexo entre homens. Trazendo em voga a noção de uma sociedade panóptica, contempla-se, como objeto de vigilância da

8 No original (TOSH, 2016): “[...] were the norm against which women and children should be measured. Women were ‘carriers’ of gender, because their reproductive role was held to define their place in society and their character”.

lei vitoriana, a preservação da masculinidade heteronormativa. A sociedade vitoriana era formada por homens e para os homens, figuras que gozavam de clubes exclusivos, formavam os altos escalões e eram, até 1928, as únicas pessoas com direito ao voto, enxergando o sexo masculino e a heterossexualidade como sinônimos. Logo, a possibilidade do contato homoerótico entre duas pessoas do mesmo sexo (dominante) pode ser visto como uma ameaça à evolução social. Enquanto repressão religiosa, não havia muito a ser feito em termos de interdição e punição. Contudo, transportada para a esfera jurídica, as consequências eram outras: muito mais severas e muito mais concretas. Proteger e conservar a masculinidade heteronormativa era manter-se distante da assimilação de um sexo frágil.

Em *Vigiar e Punir* (2014), Michel Foucault efetua um levantamento e análise histórica acerca das formas de punição e métodos disciplinares aplicados no ocidente e como, no decurso do tempo, a partir das transformações das legislações penais, toda a metodologia de correção foi de um direito absolutista até as instituições carcerárias dos tempos atuais. O pensador francês argumenta que o valor das execuções públicas enquanto punição e, também, uma forma de espetáculo público no século XVII, perderam o seu espaço, pois enfraqueciam o poder vigente. Tais dinâmicas, realizadas em praça pública, não se caracterizavam na qualidade de um sistema criminal coeso, uma vez que, deliberada pelo crivo subjetivo do monarca, as penalidades poderiam mudar, inclusive quando o mesmo crime era cometido. A performance, malquista pela população, acarretava protestos contra a instabilidade dos julgamentos dos soberanos. O encarceramento, transformado ao

longo do tempo e subsistindo até hoje, surgiu como uma alternativa que punia o criminoso a longo prazo. Punia a sua alma, a sua psique, e não somente o corpo.

De tal forma, a pena não se concentrava em penalizar o ato cometido, mas principalmente em coibir uma possível repetição. O funcionamento prisional acaba por docilizar as figuras cativas, em virtude do caráter rígido e intransponível da sua arquitetura interna — onde os indivíduos são separados, comunicações fragmentadas ou nulas, horários para comer, dormir e acordar são impostos, e o nutrimento de afetos é posto em segundo plano. A rotina, que pode ser lida como um certo tipo de treinamento, conserva os membros numa perspectiva de utilidade, de repetição maquinal, e não de racionalidade e/ou reflexão. A disciplina, dominando o espírito, retira, diminui e aniquila o desejo, a vontade e o viço por revoluções e evoluções. Foucault observa que a essência de tal organização não se limita ao espaço prisional: ela pode ser encontrada, em termos éticos e estéticos, nas escolas (à vista da hierarquia entre discentes e docentes, do esquema de assentos, os horários para refeição, entrada e saída), assim como nos hospitais.

Foucault argumenta que o instrumento mais forte da disciplina é a vigilância, em outras palavras, o sentimento de estar sendo, todos os dias, o tempo inteiro, vigiado, controlado. O intelectual revive o panoptismo, termo de Jeremy Bentham, para discorrer sobre a ideia desta vigilância indefectível. Em um sistema penitenciário ideal, uma torre de observação seria centralizada, criando, de tal forma, um ponto de controle que vigiaria todas as celas ao mesmo tempo e onde, devido à disposição das persianas, todos do lado de fora não seriam capazes de enxergar quem ou quantas pessoas

estariam na torre. A atmosfera de imprevisibilidade, de um controle paradoxalmente visível e invisível, físico e psicológico, forçaria os constituintes daquele corpo social à extrema cautela e servilismo.

Parte-se, portanto, de um sistema prisional panóptico para uma sociedade panóptica quando os próprios membros de tal sociedade são versados a vigiar a si mesmo e uns aos outros, tal qual um acréscimo de sentinelas e disciplinadores. Os casos de homoafetividade precisavam ser exercidos com extrema cautela, devido a possibilidade de futura extorsão e chantagem. O panoptismo, aqui, encontra-se instalado na mente de cada indivíduo que exerce uma masculinidade considerada dissidente. Por estarem cativos na sensação de uma perpétua vigilância externa, tais homens precisam policiar os próprios atos e falas ao mesmo tempo que policiam os atos e falas alheios, enquanto atentam-se para quaisquer “armadilhas” no discurso do outro.

A inconveniência causada pela prisão de Oscar Wilde, em 1895, através da *Labouchere Amendment*, agravou a situação, provocando desprezo dos homens heterossexuais, tal como daqueles que se aproveitavam de condutas heteronormativas para camuflar os seus desejos. Para esse último grupo, Wilde cometera a pior das traições, pois, através do seu processo criminal, iluminou os cantos e ações escusas das classes mais altas. Tal exibido na seção seguinte, uma das pessoas manifestando, de modo particular, o desprazer em relação ao esteta fora o também irlandês Bram Stoker, autor de *Drácula*.

2. OSCAR WILDE COMO METÁFORA DO SÉCULO XIX

No conto *The Adventure of the three students*, publicado por Arthur Conan Doyle, em junho de 1904, a informação inicial

ofertada ao leitor trata-se do fato de que, em 1895, por razões indefinidas, Sherlock Holmes e John Watson precisaram retirar-se de Londres. Interessante notar também que, ainda em 1895, no conto *The Adventure of Black Peter*, de 1904, os dois personagens afastam-se da Inglaterra, encaminhando-se para a Noruega. Graham Robb (2005), em *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century*, salienta, de modo curioso, o ano indicado e a oclusão dos motivos da partida. Para o autor, o julgamento de Oscar Wilde encontra-se no eixo central de tais viagens. Robb afirma que Doyle, contemporâneo de Wilde, utilizou-se da literatura para veicular a sua empatia para com o dramaturgo. Para Talia Schaffer (1994), Bram Stoker movimentou-se de maneira similar, porém, essencialmente, dissonante.

Schaffer (1994, p. 420, tradução nossa) argumenta que “através de seu amor secreto e ódio público, através de sua cuidadosa expurgação e transferência de personalidade [...] Stoker supera o horror da condenação de Wilde”⁹ transportando e sublimando elementos reais na ficção. Embora ambos frequentassem o mesmo círculo desde a juventude, estudando em Trinity durante o mesmo período, participando de atividades similares na universidade e cortejando, inclusive, a mesma mulher, Schaffer observa com curiosidade o estrondoso silêncio de Stoker, no ínterim do encarceramento de seu compatriota. Para a autora, trata-se de uma obliteração intencional, apagamentos precisos que, apesar do intento, “podem ser lidos sem muita dificuldade; eles utilizam um

9 No original (SCHAFFER, 1994): “Through his secret love and public hate, through his careful expurgation and transference of personality [...] Stoker overcomes the horror of Wilde’s conviction”.

código reconhecível que foi, talvez, projetado para ser quebrado”¹⁰, uma vez que “Drácula explora os medos de Stoker enquanto homossexual enrustido durante o julgamento de Oscar Wilde”¹¹ (SCHAFFER, 1994, p. 381, tradução nossa).

Como mencionado, a prisão de Wilde pode ser interpretada enquanto um expurgo, uma punição há muito desejada por parte da heteronormatividade britânica, contudo, a exposição prejudicara todos os sujeitos utilizando-se de camuflagens para manter a vida dupla:

O julgamento de Oscar Wilde estabeleceu um conjunto rígido de alternativas — ocultação segura ou revelação tentadora — mas proibiu qualquer um de escolher entre os dois. A própria interação de disfarce, meia-admissão, defesa e negação do julgamento colocou Wilde no limiar do armário. Assim, os dois extremos adquiriram valor por sua inatingibilidade; o armário parecia o santuário perfeito; assumir-se parecia uma honestidade libertadora.¹² (SCHAFFER, 1994, p. 381, tradução nossa)

O comportamento de Stoker pode ser comparado ao do escritor E.M. Forster, que, escrevendo o romance *Maurice* entre 1912 e 1913, permitiu a publicação da obra somente após a sua morte. Forster, também homossexual, tinha apenas dezesseis

10 No original (SCHAFFER, 1994): “Stoker’s erasures can be read without much difficulty; they utilize a recognizable code that was, perhaps, designed to be broken”.

11 No original (SCHAFFER, 1994): “Dracula explores Stoker’s fears as a closeted homosexual man during Oscar Wilde’s trial”.

12 No original (SCHAFFER, 1994): “Oscar Wilde’s trial set up a stark set of alternatives — safe concealment, or tempting revelation — yet forbade anyone to choose between the two. The trial’s own interplay of disguise, half-admission, defense, and denial placed Wilde on the threshold of the closet. Thus the two extremes acquired value from their unattainability; the closet seemed like the perfect sanctuary; coming out seemed like a liberatory honesty”.

anos quando Wilde fora preso. Contudo, é necessário expor o sentimento contrário a Wilde (e, em sua essência, homofóbico) nutrido pela nação e, publicamente, apoiado por Stoker em textos como *The Censorship of Fiction* e *The Censorship of Stage Plays*, onde argumentava sobre o controle estatal em narrativas eróticas. Sua conduta, entretanto, demonstra o impacto psicológico do ocorrido no trato social e literário de alguns artistas, como Henry James. Schaffer (1994, p. 388, tradução nossa) encara tais movimentos da parte do autor “em parte para disfarçar sua própria vulnerabilidade enquanto homem gay, em parte porque justifica sua crença no valor do armário e em parte pelo horror da imagem monstruosa de Wilde produzida pela mídia”¹³.

Bram Stoker, ao contrário de difundir, anos depois, como Forster, um texto franco sobre a experiência homossexual e os conflitos internos e externos acerca do legado da prisão de Wilde, recolheu itens da literatura gótica para compor um momento único na história. Stoker, através de Oscar Wilde, inventou Drácula. Stoker, através de Drácula, reinventou Oscar Wilde. Um é “o vampiro que persegue [...] deixando para trás um fio de sangue”, enquanto o outro “tenta subsistir com palavras como ‘reticente’ e ‘discrição’”¹⁴ (SCHAFFER, 1994, p. 390, tradução nossa).

De acordo com Schaffer, Stoker iniciou a escrita de Drácula em meados de julho, princípio de agosto, sendo os primeiros cinco capítulos (onde Jonathan Harker encontra-se prisioneiro do Conde)

13 No original (SCHAFFER, 1994): “[...] partly to disguise his own vulnerability as a gay man, partly because it justifies his belief in the value of the closet, and partly from horror at the monstrous image of Wilde produced by the media [...]”.

14 No original (SCHAFFER, 1994): “[...] a vampire who stalks [...] leaving behind a thread of blood [...] tries to resist with words like ‘reticent’ and ‘discretion’”.

a base da representação dos dois homens irlandeses. A autora argumenta que, embora Stoker e Harker possam ser rapidamente relacionados (inclusive pela sonoridade dos sobrenomes), o vampiro, cujo nome transposta o título do romance,

[...] não produz uma identificação direta. Ele representa tanto Oscar Wilde quanto o complexo de medos, desejos, segredos, repressões e punições que o nome de Wilde evocou em 1895. Drácula é Wilde-como-ameaça, uma construção cultural complexa [...]. Drácula representa a visão macabramente inflada de Wilde produzida pelos promotores de Wilde: o corrupto, maligno, furtivo, manipulador e magnético devorador de meninos inocentes.¹⁵ (SCHAFFER, 1994, p. 398, tradução nossa)

Stoker, importante salientar, produzira a obra de modo simultâneo a todo o percurso de Wilde na prisão. De fato, 1895, o ano de partida da escritura, trata-se do mesmo ano do julgamento e, por consequência, encarceramento do esteta. Em 1897, período da publicação original de *Drácula*, Wilde fora posto em liberdade. Enquanto Jonathan Harker teme a amplitude e profundidade do poder corruptivo do vampiro, a mesma “imagem de um progenitor monstruoso em meio a um círculo horrível é precisamente o que dominou a retórica pública sobre Wilde durante o julgamento”¹⁶ (SCHAFFER, 1994, p. 400, tradução nossa). Prosseguindo com as

15 No original (SCHAFFER, 1994): “[...] does not produce a straightforward identification. He represents not so much Oscar Wilde as the complex of fears, desires, secrecies, repressions, and punishments that Wilde’s name evoked in 1895. Dracula is Wilde-as-threat, a complex cultural construction [...]. Dracula represents the ghoulishly inflated vision of Wilde produced by Wilde’s prosecutors; the corrupting, evil, secretive, manipulative, magnetic devourer of innocent boys”.

16 No original (SCHAFFER, 1994): “This image of a monstrous progenitor amidst a horrible circle is precisely what dominated public rhetoric about Wilde during the trial”.

analogias, Schaffer destaca o rígido sistema sob o qual tanto Wilde quanto Harker estiveram inseridos durante seus aprisionamentos. À medida em que Wilde recebera um limite de papel a ser utilizado, atravessando, em seguida, o crivo estatal, as missivas de Harker encontram-se limitadas pelas ordens do anfitrião que, logo após, irá examiná-las. Oscar Wilde lera todos os livros disponíveis no decorrer do isolamento, assim como Jonathan Harker, enclausurado na Transilvânia. Os dois homens enfrentaram problemas com higiene básica, a morte de um dos pais, o desbotar dos cabelos.

Para a autora, Stoker, ao reconfigurar os discursos e cenários da época numa história de horror manejando as acusações, evidências e imputações latentes, reencena o modo com o qual “as condições de sigilo necessárias para a vida homossexual do século XIX — visitas noturnas, janelas fechadas, nenhum criado — tornam-se emblemas sinistros do mal de Conde Drácula”¹⁷ (SCHAFFER, 1994, p. 406, tradução nossa).

Outro indivíduo constituído na tessitura do romance é Alfred Taylor que, durante o julgamento de Wilde, fora acusado de facilitar e organizar os encontros do escritor com rapazes mais jovens. Schaffer, em certo momento, compara os testemunhos acerca do comportamento de estilo de vida de Taylor com excertos presentes no texto literário:

Os visitantes noturnos de Taylor deixaram sua locadora desconfiada. [...] ‘Ele não tinha criados e cozinha no fogão a gás’. Da mesma forma, Drácula cozinha e limpa [...]. ‘As janelas nunca foram abertas ou limpas’, disse a locadora de Taylor, ‘e a luz do

17 No original (SCHAFFER, 1994): “[...] the conditions of secrecy necessary for nineteenth-century homosexual life — nocturnal visits, shrouded windows, no servants — become ominous emblems of Count Dracula’s evil”.

dia nunca era admitida'. Quando Harker entra pela primeira vez no castelo de Drácula, ele vê uma sala 'aparentemente sem qualquer tipo de janela' [...]. Os cômodos de Taylor 'eram suntuosamente mobiliados', assim como, na residência de Drácula, as 'cortinas e o estofamento das cadeiras, sofás e das tendas da minha cama são dos mais caros e belos tecidos' [...]. Até o cheiro peculiar do quarto de Drácula tem origem no depoimento de Taylor. Os cofres de Drácula emitem 'um odor mortal e doentio' que só fica 'mais próximo e mais pesado'; 'o longo desuso tornou o ar rançoso e fétido' [...]. Os aposentos de Taylor nunca foram limpos ou arejados. Eles são quentes, abafados, e saturados por uma bruma de perfume. Como Taylor, Drácula não tem emprego.¹⁸ (SCHAFFER, 1994, p. 406, tradução nossa)

O conteúdo imagético e a estetização em si das circunstâncias relacionadas ao julgamento de Oscar Wilde não apenas serviram como base para a obra de Stoker, como também influenciou os tropos e elementos considerados tradicionais da literatura gótica por vir. Muito do que se teme acerca da figura do vampiro pode ser localizado no pavor relativo à contaminação, fusão, infecção e cruzamento impulsionado pelos vitorianos. Como afirma Elaine Showalter (1993, p. 17), "as fronteiras raciais estavam entre as

18 No original (SCHAFFER, 1994): "Taylor's nighttime visitors made his landlady suspicious. [...] 'He kept no service and did his own cooking on a gas stove'. Similarly, Dracula cooks and cleans [...]. 'The windows were never opened or cleaned', said Taylor's landlady, 'and the daylight was never admitted'. When Harker first enters Castle Dracula, he sees a room 'seemingly without a window of any sort' [...]. Taylor's rooms 'were furnished sumptuously', just as, in Dracula's abode, 'curtains and upholstery of the chairs and sofas and the hangings of my bed are of the costliest and most beautiful fabrics' [...]. Even the peculiar odor of Dracula's room originates in Taylor's testimony. Dracula's vaults emit 'a deathly, sickly odor' that only grows 'closer and heavier'; 'the long disuse had made the air stale and foul' [...]. Taylor's room have never been cleaned or aired. They are hot and stuffy, and filled with smoky perfumes. Like Taylor, Dracula has no job".

mais importantes linhas delimitadoras para a sociedade inglesa”. O vampirismo, afinal, envolve, em questões físicas, troca sanguínea. Concentra-se na ingestão do fluido corporal, no sorver, no sugar. Envolve sedução; mordidas. A vítima, além de dor e prazer, alcança uma plenitude de sensações. Ela tenta contorcer-se; os olhos, úmidos, enviesados; a consciência remota. A vítima do vampiro encontra-se subjugada de corpo e alma, tal qual alguém em algemas, correntes e mordanças, sob o arbítrio de um chicote.

Sendo, à época, a homossexualidade retratada como doença, o pânico social de contaminação e alastramento cortejava os princípios da obsessão. Para a comunidade heteronormativa, os homossexuais desejavam corrompê-los. Eles — e qualquer um poderia ser, tal qual um vampiro — visavam destruir de todas as maneiras, inclusive, epidemiológica. Permaneceria o vírus no ar? Na superfície dos objetos? Os símbolos religiosos, como a cruz e água benta, eliminariam tanto os vampiros quanto os homossexuais? Por que os mesmos símbolos serviriam para ambos?

Os monstros, na literatura ao final do século, haviam mudado. A criatura de Frankenstein, pesarosa, solitária e filosófica, fora substituída por bestas em sociedade. Seres transitando aqui e acolá dentro de um círculo ou outro. Suas enfermidades estavam cada vez mais presentes, vigorosas, e a “homossexualidade era o objeto principal da nova epidemiologia, conforme os teóricos da medicina perguntavam o que ‘causava’, ‘curava’ e ‘comunicava’ o desejo pelo mesmo sexo”¹⁹ (SCHAFFER, 1994, p. 407, tradução nossa).

19 No original (SCHAFFER, 1994): “[...] homosexuality was the primary object of the new epidemiology, as medical theorists asked what ‘caused’, ‘cured’, and ‘communicated’ same-sex desire”.

Oscar Wilde, segundo os veículos midiáticos do século XIX, era o genitor das moléstias, ou, pelo menos, aquele que, capturado, poderia ser punido, aniquilado, reduzido a nada. O novo monstro, este “monstro moderno causa danos morais ao perverter ideias culturais ou religiosas. Ele está associado à sujeira e ao mau cheiro. Ele é mais artificial do que natural. Mais importante ainda, seu pecado é contagioso [...]”²⁰ (SCHAFFER, 1994, p. 407, tradução nossa). Para culminar, escrever *Dorian Gray*, onde encontra-se a “racionalização do desejo homossexual como experiência estética” (SHOWALTER, 1993, p. 231), golpeou com mais força a sensibilidade inglesa. Contudo, é possível argumentar que a carga erótica entre os personagens masculinos do romance de Wilde não se limitou a única razão, no âmbito narrativo, a influenciar o seu julgamento.

A próxima seção exhibe a possibilidade de ler o corpo de trabalho wildeano sob um condição anti-imperialista. Até que ponto, pode-se perguntar o leitor, o retrato de Dorian Gray não é o retrato da Inglaterra, uma vez que apresenta um mundo (ou uma fração dele) composto inteiramente por personagens ingleses e constituído por esquemas e artificialidades, porém escrito por um homem proveniente de um país colonizado pela própria nação que descreve?

3. DORIAN GRAY E SUAS METÁFORAS DO SÉCULO XIX

Em *Imperialism, Aesthetics, and Gothic Confrontation in the Picture of Dorian Gray* (2014), Ellen Scheible discorre sobre os modos com os quais Wilde implementou traços de um pensamento

20 No original (SCHAFFER, 1994): “[...] the modern monster causes moral harm by perverting cultural or religious ideas. He is associated with dirt and stench. He is artificial rather than natural. Most importantly, his sin is infectious [...]”.

decolonial em *O Retrato de Dorian Gray*, utilizando-se de elementos da literatura gótica como mecanismos através dos quais tecia as suas críticas, tanto em relação a eventos dos passados quanto aos acontecimentos da época. O próprio Esteticismo, cada vez mais popular conforme Wilde tornava-se expoente do movimento, pode ser encarado, na obra, como uma corrente filosófica sombria, extrema, daquela instruída por Walter Pater, em seus escritos. O Esteticismo, deve-se lembrar, compartilha similaridades com pensamentos artísticos que aconteciam na França, no final do século XVIII.

Scheible afirma:

Os empreendimentos coloniais da Inglaterra na Irlanda e na Índia assombram Dorian Gray como subtramas reprimidas que surgem esporadicamente na ilustração mais evidente de Wilde acerca de insaciabilidade estética e imperial. Seu uso de referências coloniais, particularmente envolvendo a Irlanda, funcionam como ferramentas codificadas de subversão cultural.²¹ (2014, p. 131, tradução nossa)

Wilde, precisa-se lembrar, apesar de evocado por admiradores e detratores tal figura aristocrática (um Conde, talvez?), alguém com inclinações a *dandy* ou *flâneur*, estava, numa perspectiva basilar, longe de tais imagens. De fato, após o falecimento do pai, sua família, existindo num conforto resquiado, encontrara-se a poucas instâncias da falência. O jovem Oscar fizera o seu percurso em universidades de prestígio, como Trinity e Oxford,

21 No original (SCHEIBLE, 2014): “England’s colonial enterprises in both Ireland and India haunt Dorian Gray as repressed subplots that surface sporadically within Wilde’s more overt illustration of aesthetic and imperial insatiability. His use of colonial references, particularly involving Ireland, work as codified tools of cultural subversion”.

através de bolsas de estudo, sempre obtendo notas altas e recomendações honrosas.

Na biografia *Oscar Wilde: A Certain Genius* (2000), Barbara Belford relata que um evento significativo, e por vezes esquecido na trajetória do artista irlandês, trata-se da sua ida a um encontro da *Fabian Society*, organizado por George Bernard Shaw, onde discutira-se maneiras pelas quais seria possível avançar um desenvolvimento socialista na Grã-Bretanha. Wilde, fascinado, redigira, pouco tempo depois, *The Soul of Man Under Socialism*, discorrendo sobre a sua falta de crença na implantação de elementos como o salário mínimo colaborando à classe trabalhadora, conforme acreditava-se.

No ensaio que, argumenta Pearson (1950), inspirou revolucionários na Rússia Czarista, Wilde defendia o fim da propriedade privada, argumentando sobre o excesso e precarização da situação trabalhista, reduzindo os seres humanos a máquinas. O autor conjectura que com o término da posse individual e, conseqüentemente, uma melhor distribuição de renda, não somente a pobreza seria reduzida, bem como determinadas mazelas sociais, tal qual a violência do Estado. Logo, sob sua perspectiva, os indivíduos possuiriam mais tempo para questões pessoais, podendo utilizar-se da arte como um instrumento de autoexpressão e autotransformação. Belford, tomando as mudanças sociais que o mundo enfrentaria nos séculos seguintes, observa a inclinação do pensamento wildeano encaminhado muito mais para um anarquismo do que um socialismo *per se*, contudo, trata-se de ideias que, nas sociedades hodiernas, entendemos como socialismo libertário (também nomeado anarquismo social), que desconsidera hierarquias impositivas e centralização de poder.

Diante de tais informações, é interessante pensar no que Oscar Wilde poderia fazer na sociedade que idealizara e onde, possivelmente, encontrar-se-ia liberto em sua expressão artística, em seu desejo de, enquanto amante, ousar dizer em voz alta sobre o amor que possui um nome. É interessante pensar, também, no que abordaria em seus trabalhos e como. Lidando com suas próprias questões pessoais, referentes ao desejo de um homem para com outro, Scheible argumenta que as memórias relacionadas com a Grande Fome, transmitidas a ele por seus pais, são possíveis de serem encontradas em *Dorian Gray*.

Tal ideia — da possibilidade do trauma enquanto uma herança metafísica entre as famílias irlandesas — converge com a noção tratada por Cormac Ó Gráda (2001) em *Famine, Trauma and Memory*.

Ó Gráda (2001, p. 130, tradução nossa) afirma que, apesar do período ter sido vivenciado de modo diferente entre aqueles com muita ou pouca aquisição financeira, “o longo intervalo entre o evento e a coleta das evidências permitiu tempo suficiente para confusão, esquecimento e ofuscação”²², considerando, também, a combinação de efeitos físicos e psicológicos acarretados pela desnutrição e péssimas condições de higiene. Deve-se recordar, então, sob um foco menos abrangente, mais íntimo, que a Grande Fome, para além de uma crise sócio-histórica, um momento de tragédia na linha do tempo de uma nação, afetara pessoas reais e não simplesmente nomes que foram esquecidos pelas areias do tempo e que sequer tornaram-se números estatísticos. Ó Gráda (2001, p. 136, tradução nossa) salienta que, no século XXI, questões

22 No original (Ó GRÁDA, 2001): “[...] the long gap between the event and the collection of the evidence allowed ample time for confusion, forgetting, and obfuscation”.

de “memórias reprimidas e trauma comunitário”²³ ainda são noções importantes durante as recapitulações do acontecimento.

O modo com o qual os familiares dos sobreviventes discorrem sobre o episódio também encontra lugar de destaque na escrita de Ó Gráda (2001, p. 138, tradução nossa) que, tratando do “discurso acerca da memória coletiva”²⁴, observa ao longo de todos os depoimentos registrados “a retórica coletiva de ‘nós’, ‘a gente’, ‘todos aqueles’, ‘nós mesmos’, ‘caráter irlandês’, ‘povo irlandês’, ‘este país’, ‘um país com memória’, ‘nosso próprio’, ‘nossa memória’”²⁵. Conclui-se, então, que, mesmo após anos e anos, existe uma crença, um sentimento, em relação a Grande Fome como um sofrimento compartilhado por todos. Tão forte que consegue atravessar o tempo.

Trata-se justamente de um sentimento parecido (acerca de uma aflição espiralar que nunca tem fim), que Scheible argumenta mover a vingança do personagem James, irmão de Sibyl Vane, com quem Dorian Gray prometera casar-se e, após ser rejeitada, comete suicídio. A morte de Sibyl, apesar de ocorrer nos capítulos iniciais da narrativa (quando Dorian tem menos de vinte anos), ainda reverbera nos últimos (quando Dorian encontra-se perto dos quarenta). Numa cena de perseguição, o personagem cujo nome confere título à trama é encurralado por James que, cheio de fúria, não consegue superar a tragédia que destruíra sua família e jurara, desde então, vingar-se do homem que acreditara levar a irmã

23 No original (Ó GRÁDA, 2001): “repressed memory and communal trauma”.

24 No original (Ó GRÁDA, 2001): “discourse on collective memory”.

25 No original (Ó GRÁDA, 2001): “[...] the collective rhetoric of ‘we’, ‘us’, ‘all those’, ‘ourselves’, ‘Irish character’, ‘Irish people’, ‘this country’, ‘a country with a memory’, ‘our own’, ‘our memory’”.

a tal ato. Contudo, ao invés de cometer ele mesmo alguma ação hedionda, James, enxergando claramente o rosto de Dorian por entre o nevoeiro londrino, interrompe-se, confuso. Não acredita que aquele homem possa ser o mesmo que sua irmã mencionara, quase vinte anos antes, devido ao semblante pueril. James, um marinheiro, decidira por, finalmente, dar vazão a sua raiva, devido ao fato de que estaria viajando para a Índia e não sabia quando poderia consumir o desejo.

Scheible argumenta que James funciona como uma espécie de memória reprimida e, logo, encarando a morte de Sibyl como um acontecimento sem fim, mantém a memória dela viva, assombrando Dorian e lembrando-o dos seus atos. Todas as maldades que Dorian Gray comete não foram coisas individuais. Todas as pessoas ao redor de suas vítimas arcaram com as consequências. Encarar a face transtornada de James é o momento de clareza que, algumas páginas depois, o faz destruir a própria vida.

Dorian, um homem de classe alta, vivia, até então, em sua vida de conforto, existindo conforme suas próprias regras, imerso numa “estética excessiva que é cúmplice do discurso imperial”²⁶ (SCHEIBLE, 2004, p. 138, tradução nossa). O seu dandismo apresenta-se como um projeto falho, pois a essência dele, a sua base, é um elitismo autoindulgente, como um tipo de “reflexo irônico da cultura dominante”²⁷ (SCHEIBLE, p. 138, tradução nossa). De fato, argumenta Ellen Scheible, todo o elenco de personagens (composto, até onde sabemos, apenas por ingleses) reside numa Inglaterra embebida de insensibilidade, esnobismo e intolerância.

26 No original (SCHEIBLE, 2014): “[...] an excessive aesthetics that is complicit in an imperial discourse”.

27 No original (SCHEIBLE, 2014): “[...] an ironic reflection of dominant culture”.

O hedonismo performado, com suas supostas ideias elevadas sobre arte, beleza, bom-gosto, é justamente uma performance do hedonismo, uma dramatização.

Podemos, então, pensar que o retrato de Dorian Gray é, também, o retrato da Inglaterra. Dos seus sistemas e configurações vigentes. Da “arrogância de uma arquetípica autonomia britânica, mas também [d]a crença de que a estética se preocupa apenas com a beleza idealizada”²⁸ (SCHEIBLE, p. 138, tradução nossa). Prosseguindo com o entendimento, é possível considerar, conforme a leitura de Scheible (2001, p. 139, tradução nossa), que “Wilde usa imagens hiperbolizadas da estética para imaginar a queda de um sistema econômico internacional que se baseia na ilusão do perfeccionismo e do universalismo para promover sua modernidade colonial”²⁹.

O próprio Dorian Gray, de certo modo, pode ser encarado como uma figura colonizadora, dado que, segundo a fala de Basil Hallward, vários homens ilustres de Londres se recusavam a recebê-lo ou ir à sua moradia, alguns retiravam-se do aposento na mais singela menção ao seu nome, outros, morreram ou saíram do país. Dorian, movendo-se por círculos e círculos entre East End e West End, do ponto mais sofisticado àquele mais escuso e recôndito, foi capaz de propagar o seu espírito maligno, usando-se da sua suposta boa aparência para macular todos aqueles com quem entrara em contato. Seguindo tal pensamento, torna-se evidente a fala de John

28 No original (SCHEIBLE, 2014): “[...] the arrogance of ideal British autonomy, but also the belief that the aesthetic is only preoccupied with idealized beauty”.

29 No original (SCHEIBLE, 2014): “[...] hyperbolized images of the aesthetic to imagine the downfall of an international economic system that relies on the illusion of perfectionism and universalism to promote its colonial modernity”.

Paul Riquelme (2000) ao dizer que Wilde manipula os elementos característicos do romance gótico para criticar não um mal externo, estrangeiro (como percebe-se em *Drácula*, *The Vampyre*, e nas obras de Ann Radcliffe), porém um interno, criado e fomentado pela Inglaterra vitoriana.

O país que, segundo o protagonista, no capítulo doze da versão em livro, se resume a “terra natal da hipocrisia” (WILDE, 2022, p. 176). O personagem homônimo, em sua tirada, afirma saber “como as pessoas são tagarelas na Inglaterra”. Trata-se de um espaço onde o topo do estrato social “propaga os preconceitos morais nas mesas de jantar mais vulgares e sussurra sobre o que chama de extravagâncias dos privilegiados, para ensaiar e fazer de conta que está em companhia inteligente e tem intimidade com as pessoas que calunia”. Permanecendo nesta conjuntura, Basil Hallward aquiesce: “A Inglaterra é bem ruim, eu sei, e a sociedade inglesa é um completo equívoco”. Em outro momento, ainda na versão publicada em 1891, Lorde Henry menciona, no terceiro capítulo, o letramento irrisório da nação: “[...] não existe público literário na Inglaterra para nada a não ser jornais, manuais e enciclopédias. Entre todos os povos do mundo, os ingleses são os que têm a menor sensibilidade para a beleza da literatura” (WILDE, 2022, p. 54). Para ele, elementos como “a cerveja, a Bíblia [...] fizeram da Inglaterra o que ela é” (WILDE, 2022, p. 227).

Deste modo, é possível conjecturar que o retrato de Dorian Gray, exibindo as perversidades infligidas a alma do dono que circula socialmente, jovem e belo não é, também, o retrato da Inglaterra que, mediante o glamour do progresso, tenta esconder as marcas devastadoras causadas pelo avanço do seu império.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar os reflexos da Inglaterra do século XIX na tessitura de *Drácula* e *O Retrato de Dorian Gray*, contemplando as maneiras com as quais as obras afastam-se ou aproximam-se das questões circuladas no final do século, indicaram, ao final deste trabalho, a posição de tais textos enquanto testemunhos simbólicos, figurados, de uma memória cultural. Bram Stoker e Oscar Wilde, cômicos ou não, teceram urdiduras sintomáticas da temporalidade sob a qual se encontravam; tão interligadas com o que era contemporâneo que, ao mesmo tempo, parecia ilustrar temas e ocorrências da época, também, repeliu tamanha influência, as emanações (e maquinações) de um período tão opaco.

Neste artigo, fruto da minha dissertação de mestrado, busquei contemplar a essência gótica embasando os romances de ambos escritores como um elemento proveniente de uma filtragem particular, pessoal. Debater as (possíveis) inflexões biográficas articulando os textos perde o semblante de generalidade, de noção defasada e invasiva, quando percebemos a alquimia por trás da abordagem de seus criadores. Enquanto que para a sociedade inglesa, Oscar Wilde tornou-se um verdadeiro inimigo público, para Bram Stoker, o coetâneo, e a comoção coletiva atrelada a ele, representou a encarnação do seu mais profundo temor: a possibilidade de que sentimentos altamente privados encontrassem comodidade no julgo popular. Wilde, por sua vez, imbuído de brio satírico, tão cômico quanto mordaz, escreveu, com uma mão, elogios às classes abastadas e, com a outra, criticou a mesma camada social.

Logo, admitir o influxo de acontecimentos históricos na composição literária é reconhecer que escritores, enquanto artistas, são atravessados por inquietações gerais, comunitárias. Contudo, Stoker e Wilde manipularam pontos e temáticas que, embora ilustrassem as ansiedades da Era Vitoriana, ao mesmo tempo, tangenciavam a própria intimidade.

REFERÊNCIAS

- ACKROYD, Peter. *Queer City: Gay London from the Romans to the Present Day*. London: Chatto & Windus, 2017.
- BELFORD, Barbara. *Oscar Wilde: A Certain Genius*. New York: Random House, 2000.
- DOYLE, Arthur Conan. *The Adventure of Black Peter*. London: The Strand Magazine, 1904a. Available at: <https://sherlock-holm.es/stories/pdf/letter/1-sided/blac.pdf>. Accessed on: 26 Feb. 2024.
- DOYLE, Arthur Conan. *The Adventure of the three students*. London: The Strand Magazine, 1904b. Available at: <https://sherlock-holm.es/stories/pdf/a4/1-sided/3stu.pdf>. Accessed on: 26 Feb. 2024.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- Ó GRÁDA, Cormac. *Famine, Trauma and Memory. Béaloideas*, Dublin: Folklore of Ireland Society, v. 69, p. 121-143, 2001.
- PEARSON, Hesketh. *Essays of Oscar Wilde*. Londres: Methuen, 1950.
- RIQUELME, John Paul. *Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and The Picture of Dorian Gray*. *MFS Modern Fiction Studies*, [S. l.], n. 3, v. 46, p. 609-631, 2000.
- ROBB, Graham. *Strangers: Homosexual love in the Nineteenth Century*. New York: W. W. Norton & Company, 2005.
- SCHAFFER, Talia. "A Wilde desire took me": The homoerotic history of Dracula. *ELH*, [S. l.], n. 2, v. 61, p. 381-425, 1994.

SCHEIBLE, Ellen. Imperialism, Aesthetics, and Gothic Confrontation in The Picture of Dorian Gray. 4. Ed. *New Hibernia Review*, [S. l.], Johns Hopkins University Press, v. 18, p. 131-150, 2014.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia Sexual: Sexo e Cultura no Fin de Siécle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

STOKER, Bram. *Dracula*. United Kingdom: Archibald Constable and Company, 1897.

TOSH, John. *Manliness and Masculinities in Nineteenth-century Britain: Essays on Gender, Family, and Empire*. Abingdon: Taylor & Francis Group, 2016.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: a poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago press, 1995.

04

**A EVOLUÇÃO DECADENTE NO HORROR
FINISSECLAR DE *A ILHA DO DR. MOREAU***

Alexander Meireles da Silva

Alexander Meireles da Silva

Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Professor Associado de Universidade Federal de Catalão (UFCAT).

Membro do grupo de pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica; Membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico; Membro do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura; Membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8325920517508979>.

ORCID iD: <http://www.orcid.org/0000-0002-2742-2209>.

E-mail: prof.alexms@gmail.com.

Resumo: Em sua primeira publicação em nossas terras, em 1935, com a tradução de Monteiro Lobato, o romance *A ilha do Dr. Moreau* (1896), do escritor inglês Herbert George Wells, recebeu o título *A ilha das almas selvagens*. Essa decisão ocorreu por conta do lançamento do filme norte-americano homônimo pelo estúdio Paramount, em 1932, com o nome original de *Island of Lost Souls*. A menção a palavra “selvagens”, presente na edição nacional, se mostra relevante por remeter a questão que norteia a proposta aqui apresentada: como no contexto

finissecular vitoriano o tema da decadência aparece paradoxalmente entrelaçado ao da evolução? De forma a responder essa questão, este artigo analisa o romance *A ilha do Dr. Moreau* enquanto meio para se entender as configurações do gênero horror na literatura inglesa de fins do século XIX nas formas da ciência gótica e do horror colonial.

Palavras-chave: Decadência. Literatura Inglesa. Literatura fantástica. Horror. A ilha do Dr. Moreau.

Abstract: In its first Brazilian edition, in 1935, whose translation was done by Monteiro Lobato, Herbert George Wells' novel *The Island of Dr. Moreau* (1896), was entitled *Island of Lost Souls (A ilha das almas selvagens)*. This decision occurred because of the release by Paramount studios in 1932 of the homonymous north american movie production with the original title *Island of Lost Souls*. The mention to the word "selvagens", presented in the Brazilian edition, is relevant to the question that guides the discussion proposed in this essay: how in the Victorian fin-de-siècle context is the theme of decadence related paradoxally to the theme of evolution? In order to answer this question, this essay analyses the novel *The Island of Dr. Moreau* as instrument to understand the configurations of horror genre in English Literature at the end of nineteenth century through the forms of Gothic Science and Colonial Horror.

“Este é o romance definitivo de ficção científica e o romance definitivo de horror. Ele mostra para onde estamos nos dirigindo, e mostra que de certa forma já chegamos lá” (WOLFE, 1988, p. 49, tradução do autor). Assim declarou o escritor, editor e ensaísta norte-americano Gene Wolfe em *Horror: The 100 Best Books* (1988) sobre o romance *A ilha do Dr. Moreau* (1896), do escritor inglês Herbert George Wells. No Brasil, a obra literária também

ficou conhecida como *A ilha das almas selvagens* em sua primeira publicação em 1935, com a tradução de Monteiro Lobato. A escolha desse título ocorreu por conta do lançamento do filme norte-americano homônimo pelo estúdio Paramount, em 1932, com o nome original de *Island of Lost Souls*.

A menção à palavra “selvagens”, presente na edição nacional, se mostra relevante por remeter à questão que norteia a proposta aqui apresentada: como no contexto finissecular vitoriano o tema da decadência aparece paradoxalmente entrelaçado ao da evolução? De forma a responder a essa questão, este artigo analisa o romance *A ilha do Dr. Moreau* enquanto meio para se entender as configurações do gênero horror na literatura inglesa de fins do século XIX, nas formas da ciência gótica e do horror colonial.

Como apontado na declaração de Wolfe, *A ilha do Dr. Moreau* ocupa um lugar entre a ficção científica e o horror que reflete o próprio desenvolvimento do primeiro enquanto gênero romanesco no contexto europeu de fins do século XIX.

O desenvolvimento da ficção científica como gênero está intimamente conectado à história dos imigrantes, que nutriram a visão da América no século XX como a terra de oportunidades para todos aqueles que buscavam no Novo Mundo um lugar orientado para o amanhã, pessoas como Hugo Gernsback. Chegando aos Estados Unidos com 20 anos de idade vindo de Luxemburgo, Gernsback editou várias publicações que se tornaram meios de divulgação científica junto aos jovens norte-americanos (CLUTE; NICHOLLS, 1995, p. 490). Foi com essa proposta em mente que ele lançou, em 1926, a revista considerada por John Clute em *The*

Encyclopedia of Science Fiction (1995, p. 490) como o marco primeiro da ficção científica moderna: *Amazing Stories*. Apresentada como a revista da “ciência ficção” (*scientifiction*), o editor Hugo Gernsback buscou dar envergadura a sua linha editorial de divulgação científica republicando material de escritores pioneiros nos territórios desta literatura, como Edgar Allan Poe, Júlio Verne e H. G. Wells.

Contudo, além de outras revistas como a *Amazing Stories*, o papel de Hugo Gernsback para esta expressão do fantástico foi a elaboração do termo como conhecido hoje. Roberto de Sousa Causo, em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil* (2003, p. 51), explica que *Science Fiction* apareceu originalmente na edição de julho de 1929 de *Science Wonder Stories*, outra revista também editada por Gernsback. Cabe salientar que, ainda que na década de 1930 as histórias de ficção científica tenham deixado de lado o utilitarismo tecnológico apregoada por Gernsback em suas revistas, a disseminação dessa visão impregnou a imagem da FC por décadas junto aos leitores e leitoras e à crítica, alcançando também outras manifestações artísticas, como histórias em quadrinhos, cinema e games.

Foi dentro deste cenário que os “romances científicos” (CAUSO, 2003, p. 52), termo pelo qual os trabalhos de Wells foram denominados, foram popularizados ao lado de histórias coloridas marcadas por armas de raio, carros voadores, naves interestelares e heróis espaciais. Todavia, ao invés do discurso celebratório de possíveis tecnologias e conquistas futuras que dominava as páginas das pulps, muitas das obras de H. G. Wells, publicadas nos últimos anos do século XIX e primeiras décadas do século XX, e em consonância com o trabalho de outros artistas, refletiram o uso da ciência como

veículo da crença prevalente de uma Inglaterra decadente em diferentes campos. Para um melhor entendimento desse *Zeitgeist*, iniciamos nossa compreensão desse quadro pelo Decadentismo.

Possuindo raízes no verbo latino *decadere* (decair, declinar) (DENISOFF, 2007, p. 33), o termo “decadência” foi empregado inicialmente no início da Era Cristã na Roma de fins dos períodos Alexandrino (300-30 a.C.) e do Imperador Romano Augusto (14 A.D.). Neste primeiro momento, “decadência” remetia ao curso de deterioração de um quadro social e alteração de um cenário de prosperidade para outro de ruína (CUDDON, 1992, p. 220). Essa descrição encontrou formalização, segundo a crítica, na Inglaterra da última década do século XIX: “Decadência, decadência: vocês são todos decadentes hoje em dia” (CRACKANTHORPE, 1894, p. XVI, tradução do autor), satirizou o escritor Hupert Crackanthorpe. Na esfera da Arte, foi na França de 1834, no ensaio de Desiré Nisard, que temos o uso inicial do termo, com o crítico analisando os pontos de contato entre a poesia latina e a literatura romântica (LEVIN, 1996, p. 32).

Devido às diferenças vigentes na sociedade vitoriana, tanto entre os pobres e a classe média quanto entre essa mesma classe média e a aristocracia, muitos ingleses acreditavam e apregoavam que a literatura tinha a obrigação de denunciar as mazelas vitorianas, como visto nas obras de Charles Dickens (SILVA, 2005, p. 235). Todavia, os praticantes do Esteticismo não compartilhavam dessa visão. Para esses artistas e pensadores, a arte não deveria ser instrumento para a defesa de causas e exposição de questões sociais, mas a busca da beleza e a elevação do gosto. Esta proposta, sintetizada na frase “Arte

pela Arte”, serviria não apenas de princípio para a vida, mas também como norteador para julgamento das artes, ao invés da moralidade. Para a crítica literária mais conservadora, todavia, “Arte pela Arte” também refletia uma ruptura subversora entre moralidade e arte, contestando os valores da cultura vitoriana e fazendo do Esteticismo e seus artistas e pensadores alvos de sátiras e condenações por promover ideias decadentes (DENISOFF, 2007, p. 26).

É relevante destacar que, ainda que se empregue costumeiramente o termo “movimento estético”, não existia de fato um grupo sistematizado que se identificava como vinculado a um movimento específico. O período mais marcante deste primeiro momento ocorreu entre o fim da década de 1860 e início dos anos de 1870 (SILVA, 2005, p. 235), preparando o terreno para o Decadentismo.

Nos anos de 1880, devido ao vínculo com o princípio da “Arte pela Arte”, o Decadentismo passou a ser identificado, também, ao Esteticismo. Utilizado inicialmente para identificar poetas franceses do século 19 como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, “decadência” chegou ao fim do século XIX como um termo estético utilizado por todo o continente europeu. Dentre outros pontos, o Decadentismo valoriza o artificial sobre o natural, a atitude de tédio diante do sistema burguês, o interesse na perversidade, no paradoxo e em modos transgressores de sexualidade.

A coletânea de poemas *Les Fleurs du mal* (1857), de Charles Baudelaire, se tornou um manifesto da literatura decadentista

e influenciou os artistas contrários ao *status quo* burguês (SILVA, 2008, p. 56-57). Década depois, em 1884, o Decadentismo desembarcou na prosa com a publicação do romance *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans, considerado pelo crítico Arthur Symons como o “breviário” do movimento. Foi também Arthur Symons um dos promotores da decadência como força criativa no ensaio *The Decadent Movement in Literature* (1893), considerando o Decadentismo uma literatura pertencente à sociedade moderna.

Em alinhamento ao pensamento de Symons, mas em postura contrária a este, o médico Max Nordau advertiu que a decadência possuía potencial corruptivo para a sociedade. Em *Degeneration* (1895), versão inglesa do original alemão de 1892, Nordau expôs sua teoria de que as tendências estéticas finiseculares, como o Decadentismo, o Simbolismo e o Impressionismo refletiam e incentivavam todos os sintomas de patologia mental mórbida. Jenny Bourne Taylor detalha em “Psychology at the fin de siècle” (2007) que, para Nordau, eram os artistas as “causas e sintomas do declínio contemporâneo e que precisam, como criminosos e os insanos, serem estudados à luz das disciplinas em desenvolvimento da psicologia, psiquiatria e da criminologia (TAYLOR, 2007, p. 13, tradução do autor).

Os pontos levantados em *Degeneration* reforçam a proposta deste artigo em demonstrar como a percepção de decadência na Europa de fins do século XIX, em especial na Inglaterra vitoriana, permeou todo o ambiente da época e encontrou na ciência um instrumento para sustentar essa visão. Exemplo desse quadro está na obra do higienista, psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso, autor de *L’Uomo delinquente* (1876) e promotor da

teoria de que a verificação de traços físicos das pessoas poderia apontar inclinações criminosas e patológicas de certos indivíduos. Tem-se aqui um ponto de convergência entre arte e ciência, visto o Decadentismo ter sido considerado um promotor de patologia, como a histeria e o narcisismo (TAYLOR, 2007, p. 14). Em outra manifestação dessa ligação, a decadência ocupa lugar central em três expressões do horror: o gótico urbano, a ciência gótica e o gótico colonial, sendo as duas últimas particularmente presentes em *A ilha do Dr. Moreau*.

Desde a sua ascensão nos territórios da prosa, em fins do século XVIII com *O castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, a literatura gótica sempre esteve associada à decadência:

O principal locus dos enredos góticos, o castelo, foi melancolicamente predominante no início da ficção gótica. Decadente, sombrio e cheio de passagens escondidas, o castelo foi ligado a outras construções medievais — especialmente abadias, igrejas e cemitérios — que em seus costumeiros estados de ruína, remontavam a um passado feudal associado com a barbaridade, superstição e medo. (BOTTING, 1996, p. 2-3, tradução do autor)

Dentro da expressão ficcional que surgiu, enfatizando a permanência e contestação da imaginação no contexto racionalista do Século das Luzes, a decadência ganhou representação na obra de Horace Walpole e em várias outras obras que seguiram o sucesso de *O castelo de Otranto*, dentro e fora da Inglaterra, por meio da exploração do *locus horribilis*, da construção de personagens pertencentes ao passado e da ênfase na convenção gótica da opressão do ontem sobre o hoje. Ainda na década de

1790, estes elementos e o próprio gótico se desenvolveriam por outros caminhos através de escritoras e escritores como Clara Reeve, Ann Radcliffe, William Beckford e Matthew Lewis, até o momento em que a própria literatura gótica se esgotaria pelo desgaste de suas convenções.

Foi a partir das primeiras décadas do século XIX que esta literatura experimentou um gradual processo de revitalização por meio de plágios e adaptações de romances góticos de sucesso de fins do século XVIII, como os de Horace Walpole, Ann Radcliffe e Matthew Lewis. Essas publicações surgiram para atender a demanda de um novo público leitor, recém alfabetizado e vinculado às massas de trabalhadores ingleses. Esse foi o período dos *bluebooks*, assim denominados por conta do papel azul barato utilizado nas capas dessas obras. Apelidadas de *Shilling Shockers*, por causa de seu preço baixo e efeito junto ao público leitor, essas revistas tiveram grande receptividade, abrindo o mercado para o nascimento dos *pennydreadfuls* (DZIEMIANOWICZ, 2016, p. VII).

Destaque neste ponto para o lugar que os *pennydreadfuls* ocuparam junto à crítica literária do período. Sobre esse ponto, como declarou o jornalista e escritor James Greenwood em seu ensaio “A short way to Newgate” (1874) sobre a Inglaterra no fim do século XIX,

existe uma praga que está ganhando raízes cada vez mais profundas no solo inglês — principalmente metropolitano — semana a semana [...] e que está gerando morte e miséria indizível. Se fosse possível manter um registro da destruição e ruína que a praga em questão nutre, e oficialmente publicá-la como a cólera [...] isso causaria uma impressão

considerável. [...] Ela é, todavia, uma praga que não é inclusa nas categorias normais que estão sujeitas ao registro — a praga da literatura venenosa. (GREENWOOD, 1874, p. 158, tradução do autor)

Por “literatura venenosa” James Greenwood queria dizer especificamente “*pennydreadful*”. Sobre esse ponto, é relevante mencionar que *pennydreadful* acabou sendo usado como um termo geral que englobava tanto o *pennyblood* quanto o *penny dreadful* propriamente dito. Contudo, como salientado por Anna Gasperini em *Nineteenth Century Popular Fiction, Medicine and Anatomy* (2019, p. 23), *Pennyblood* identifica publicações das décadas de 1830 a 1860 com elementos de maior violência explícita e com público em faixas etárias variadas. Essa foi a época de obras bem conhecidas desse meio, como *Sweeney Todd, the demon barber of Fleet-street* (1847) e *Varney the Vampire* (1847). *Pennydreadful*, por sua vez, marca as produções pós-1860 menos violentas e direcionadas especificamente para um público mais juvenil. Como ponto em comum, prevalece a percepção nessas obras como da cidade como *lócus* de decadência.

Esta compreensão da deterioração dos centros urbanos por parte de artistas e do público leitor em decorrência do crescimento urbano desorganizado, do aumento da pobreza, da proliferação de doenças diversas e da violência generalizada se constituiu uma incômoda e, portanto, indesejável lembrança às elites de que, em meio a prosperidade, influência política e econômica, avanços tecnológicos e científicos sem paralelos usufruídos pela Inglaterra vitoriana, existia também outra sociedade que habitava às sombras do Império, ainda atada ao que era considerado um

passado de barbárie e violência. Este foi o quadro da decadente Londres vitoriana, transformada pela Revolução Industrial, que proporcionou o desenvolvimento do gótico urbano, assim definida por Alexandra Warwick:

A cidade é também um lugar de ruínas, paradoxalmente sempre nova mas também decadente, um estado morte em vida explorada plenamente em *Drácula* (1897), de Bram Stoker. A alienação do sujeito urbano, levando a paranoia, fragmentação e perda de identidade, é outro tema importante, encontrado em um número de obras, incluindo *Confissões de um comedor de ópio* (1822), de Thomas de Quincey, *O estranho caso de Dr Jekyll e Mr Hyde* (1886), de R. L. Stevenson, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde e *A colina dos sonhos* (1907), de Arthur Machen. (WARWICK, 1988, p. 289, tradução do autor)

Outra manifestação do gótico vitoriano também marcado pelo foco na decadência, mas neste caso alimentado pelo estranhamento do indivíduo em relação à ciência e à tecnologia de fins do século XIX, é a ciência gótica, exemplificado no romance *A ilha do Dr. Moreau*.

Publicado em 1896 e se constituindo como um dos primeiros representantes da temática do cientista louco, *A ilha do Dr. Moreau* descreve os acontecimentos vivenciados por Edward Prendick, sobrevivente de um naufrágio que o deixou, dias depois do acidente, abandonado sozinho no sul do Oceano Pacífico no mar da Polinésia. Quase morto, Prendick é resgatado pelo navio *Ipecacuanha*. Na embarcação, se encontra Montgomery, um ex-estudante de medicina acompanhado de uma figura masculina deformada e

de movimentos e traços animais. Após breve recuperação de sua saúde, o naufrago conhece o capitão bêbado do navio — o rude Sr. Davies — e descobre que ele transporta uma variedade de animais enjaulados dispostos no convés da nau. Por conta de desentendimentos com o comandante do *Ipecacuanha*, Prendick acaba sendo expulso do navio e, junto dos animais desembarcados, é acolhido em uma ilha remota por Montgomery, um homem grisalho de meia idade de nome Moreau e formas humanas que causam nele

[...] uma indizível impressão de ignorância. [...] Pareceram-me criaturas das raças bronzeadas. [...] Formavam uma tripulação tremendamente feia, macabra, ainda mais pela acentuação decorrente de terem consigo o horrendo cara-negra, cujos olhos luziam como brasa no escuro. (WELLS, 2020, p. 46)

Uma vez em terra, Prendick entra em contato com outros seres considerados estranhos por ele e é informado por Moreau que a ilha se trata de um tipo de “estação biológica” (WELLS, 2020, p. 49). Já alojado, o hóspede lembra de notícias lidas na Inglaterra em anos anteriores sobre como um Dr. Moreau teve as suas experiências cruéis com animais expostas ao público e a comunidade científica, causando um escândalo generalizado. Essa repercussão levou o cientista a sair do país para um destino desconhecido por seus compatriotas. A lembrança desse fato, aliado aos seres que ele viu na ilha, provocam um rebuliço em Prendick:

Para um homem de ciência, ou um que sabe, nada mais horrível na vivisseccção do que o segredo com que é conduzido. As orelhas pontudas e peludas e os olhos brilhantes do cara-negra, assistente de

Montgomery, começavam a ter explicação. Essa ideia me deixou tonto. (WELLS, 2020, p. 56)

As conexões estabelecidas pelo naufrago entre o que leu em Londres e suas primeiras impressões na ilha, deixam poucas dúvidas para ele de que Moreau não apenas deu prosseguimento as suas práticas antiéticas envolvendo seres vivos, mas também as aprofundou de forma ainda mais chocante. Assim, não apenas Prendick como também o público leitor adentra os territórios da ciência gótica.

Termo cunhado pelo escritor e pesquisador Bráulio Tavares na coletânea de contos *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (2003), a ciência gótica pode ser compreendida como um subgênero do horror identificado pela tensão entre o racional e o irracional com histórias que:

[...] têm um pé na ficção científica, utilizando muitos dos seus aparatos exteriores (cenários, personagens, artefatos) mas que se recusam a lidar com a lógica, a verossimilhança e a plausibilidade científica que os adeptos de ficção científica usam [...]. Na ciência gótica, a parafernália tecnológica e a pseudo-racionalização materialista estão a serviço de situações bizarras, grotescas, impressionantes. (TAVARES, 2003, p. 15)

Exemplo dessa expressão do fantástico, como aponta o próprio Tavares, é *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, por ser um ponto de inovação na literatura gótica ao apresentar a ciência — na forma da eletricidade — como elemento promotor da mesma inquietação antes fomentada ou advinda do sobrenatural de base religiosa. Em outro exemplo, alinhado com este contexto de exploração

de descobertas, crenças ou ideias científicas da primeira metade do século XIX, do outro lado do Atlântico, na Literatura Norte-Americana, o conto “Os fatos no caso do Sr. Valdemar” (1845), de Edgar Allan Poe, traz o mesmerismo como veículo do potencial do discurso científico em violar territórios vedados ao ser humano, com as consequências hediondas decorrentes dessa ação. Esse é o mundo do Dr. Moreau.

Buscando alívio da agonia de ouvir os gritos de dor do puma operado por Moreau em seu laboratório, Prendick decide explorar a floresta além dos limites das instalações residenciais. Ele acaba sendo perseguido por um animal estranho, de forma humanoide, mas consegue escapar do perigo. Ao encontrar o ajudante de Moreau, ele pergunta aterrotizado: “Montgomery, murmurei, essa coisa que me perseguiu, que era? Homem ou animal?” (WELLS, 2020, p. 72). A indagação de Prendick vai ao encontro da visão de horror assinalada por Fred Botting em *Limits of Horror*: “O horror surge quando as fronteiras são atravessadas e a relação segura entre o interior e o exterior é perturbada” (2008, p. 142, tradução do autor). De fato, tal colocação sobre o atravessar de fronteiras se aplica ao próprio romance de H. G. Wells em que a ciência, ao invés de apontar para a evolução do ser humano, evidencia a decadência da mesma por conta de suas práticas nas mãos erradas. Essa leitura fica clara quando retomamos a declaração de Gene Wolfe sobre *A ilha do Dr. Moreau*, que abre este artigo, de que “Este é o romance definitivo de ficção científica e o romance definitivo de horror” (WOLFE, 1988, p. 49, tradução do autor). Dentro do contexto dos primeiros momentos do surgimento da ficção científica como gênero na Europa, poderíamos considerar que a obra estaria nos

domínios da ficção científica por, assim como em *Frankenstein*, promover reflexões a partir do uso e impacto da ciência por parte da humanidade. Contudo, o texto de Wells não segue nesta direção.

No capítulo XIV do romance, “Moreau explica-se”, H. G. Wells começa a oferecer uma tentativa de explicação científica para as motivações e procedimentos de Moreau, mas elas se mostram por demais superficiais, a ponto de não fornecer subsídios para reflexões sobre o uso e impacto da ciência por parte da humanidade, como outras obras de ficção científica costumam fazer, incluindo o próprio *Frankenstein*: “Meu interesse reside unicamente no encontro dos limites da plasticidade da forma viva” (WELLS, 2020, p. 103), responde Dr. Moreau a Prendick ao ser indagado sobre os propósitos de impingir sofrimento aos animais por meio de mutilações, enxertos e supressões de membros. Por esta razão, e dado o desenvolvimento do enredo, a obra literária está indubitavelmente mais vinculada ao horror, evidenciando como a ficção científica tem raízes no horror gótico. Nas palavras de Brian Aldiss: “Seu sucesso principal foi ter diversificado o conto gótico de terror de forma a abranger aqueles medos gerados pela mudança e os avanços tecnológicos que são os agentes primeiros de mudança” (ALDISS, 1973, p. 53, tradução do autor). Essa postura de temor explorado pela ciência gótica quanto ao uso inapropriado da ciência, fomentando decadência ao invés de evolução, tem em Moreau a sua incorporação.

Moreau é uma figura faústica que, à semelhança de Victor Frankenstein, profana os segredos da natureza com o objetivo de usurpar os poderes da criação. Aqui, o campo violado é o da Biologia, em alinhamento com o impacto na sociedade vitoriana do

trabalho de Charles Darwin e sua demonstração do longo processo pelo qual os seres vivos vêm evoluindo ao longo de séculos.

Para Moreau, porém, a evolução é muito lenta e ele busca resultados imediatos na transformação de animais em seres humanos. Todavia, para sua constante e reiterada decepção, a natureza animalesca de seus experimentos insiste em se manifestar novamente, subvertendo os esforços do cientista, o que alimenta a sua obsessão para novas barbaridades. Aqui cabe mencionar que, se no romance o próprio personagem tem pouca presença, agindo como uma presença que assombra o seu mundo, na produção fílmica de 1932 ele ocupa papel central, catalisando e sendo agente dos acontecimentos que chocam o público. Como bem define Ron Backer: “Na história dos filmes de horror, nunca houve um cientista mais louco que o Dr. Moreau, como interpretado por Charles Laughton” (BACKER, 2015, p. 131, tradução do autor). Essa afirmação evidencia uma das dimensões da decadência na obra: através do uso corrupto da ciência, as ações sádicas de Moreau o fazem mais bestial que suas próprias bestas manufaturadas.

Ao fugir de Moreau, Prendick mais uma vez penetra na floresta e acaba por estabelecer contato com a comunidade de animais vivisecados por Moreau, cujos traços e características animalescas voltaram a se manifestar após as operações do cientista. Uma vez descartados na floresta, eles passaram a viver em grupo oprimidos tanto pela ameaça física de retorno a Casa da Dor, nome dado ao laboratório onde foram mutilados, quanto pelo sistema rígido de leis promulgadas por Moreau visando restringir os instintos animalescos das criaturas.

Eventualmente, Moreau morre nas garras de uma de suas criações e a ausência da figura opressora faz com que as demais criaturas se rebelem e matem Montgomery. A partir desses acontecimentos, outra expressão do horror ganha maior visibilidade em *A ilha do Dr. Moreau* ao focar nas experiências de Prendick vivendo em meio as criaturas de Moreau: o horror colonial.

Também denominada como gótico imperialista (BRANTLINGER, 1988) e gótico colonial (SNODGRASS, 2005; WARWICK, 1998), o horror colonial surgiu no quadro da crise do imperialismo europeu eclodido ao longo do século XIX. Como Darryll Jones detalha em *Horror stories: classic tales from Hoffmann to Hodgson* (2014):

À medida que o Império Britânico e outros impérios da Europa do século dezenove alcançaram os seus zênites, percebeu-se a narrativa da “colonização reversa”, uma forma cultural paranoica na qual sujeitos coloniais conquistados ou oprimidos retornam ao Oeste (ou a representantes ocidentais nas colônias) em busca de vingança aterrorizante. (2014, p. XI-XII)

Esse mesmo ponto de relação entre o horror e as ansiedades geradas da ameaça à identidade europeia, depreendida na análise de Darryll Jones, também encontra reverberação na análise de Xavier Aldana Reyes em *Horror: a Literary History* sobre o horror no contexto do discurso colonial:

Para um exemplo mais antigo, os pesadelos coloniais orientalistas de marcos do horror *fin-de-siècle* — tais como o conto de Rudyard Kipling ‘A marca da besta’ (1890) ou *O besouro* (1897), de Richard Marsh — podem ser lidos como negociações

ficcionais das preocupações prevalentes a respeito da degeneração e da queda do Império Britânico por volta da virada do século. (2016, p. 13-14)

Na verdade, desde a época do surgimento da ficção gótica com *O castelo de Otranto*, as crescentes dificuldades da Inglaterra em administrar suas colônias em diferentes partes do planeta no que viria a ser conhecido pela História como o Império Britânico, e os conflitos relacionados a movimentos de independência ou de protestos contra a estrutura imperialista nestes locais ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, nutriram debates sobre raça, degeneração, decadência e a ameaça à identidade inglesa no contexto do império britânico (FORMAN, 2007, p. 92). Representante na esfera artística desse debate, *A ilha do Dr. Moreau* pode ser lida como uma crítica a forma como o europeu enxerga e se relaciona com os povos dessas regiões, empregando recorrentemente a violência como instrumento de coersão e controle. Elizabeth Paravisini-Gebert explica como esse cenário foi percebido pelos escritores do período:

Por volta dos anos de 1790 os escritores góticos foram rápidos em perceber que o crescente império britânico poderia fornecer uma grande fonte de assustadores 'outros' que iriam, como substitutos aos vilanescos anti-heróis italianos Walpole ou Radcliffe, trazer novidade e variedade ao gênero. (PARAVISINI-GEBERT, 2008, p. 229, tradução do autor)

Formalizado ora na descrição dos efeitos sobre a identidade europeia do contato prolongado com crenças e culturas em terras estrangeiras enxergadas como exóticas ou atrasadas, ora na descrição da influência do elemento decadente estrangeiro dentro da sociedade europeia, o gótico colonial se insere em uma longa

produção vinculada ao medo colonial e que tem seus momentos iniciais na obra *The Story of Henrietta* (1800), da novelista inglesa Charlotte Smith. Ambientada na Jamaica, a novela mostra uma heroína envolta em perigos diversos enquanto não esconde o seu temor de sofrer ataques sexuais dos negros.

Em outra obra do gótico de autoria feminina, ainda na primeira metade do século XIX, *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, mostra como a heroína do título descobre que o aristocrata Edward Rochester tem sua vida ameaçada pela insana esposa jamaicana Bertha Mason, que vive confinada no sótão da casa. Este último caso, que também se faz sentir no cigano Heathcliff de *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, representa o medo da decadência do outro em solo europeu e encontra eco em outras obras de fim de século, como o já mencionado romance *Drácula* e em contos como “O florescer da estranha orquídea” (1894), de H. G. Wells.

Seguindo a abordagem apresentada em *The Story of Henrietta*, temos outra expressão do gótico colonial, desta vez trazendo a experiência do europeu no mundo colonizado e o receio de ser contaminado pela decadência de um mundo visto como atrasado (SNODGRASS, 2005, p. 61). Neste cenário, como explica Alexandra Warwick: “No gótico colonial tanto a paisagem quanto as pessoas são consideradas insólitas, além das possibilidades de explicação em termos europeus” (1998, p. 262, tradução do autor). Dentre as obras que se inserem nesta segunda expressão se encontram, por exemplo, o conto “A marca da besta” (1890), de Rudyard Kipling, a novela *Coração de trevas* (1902), de Joseph Conrad e o romance *A ilha do Dr. Moreau*.

Com a morte de Moreau e Montgomery, Edward Prendick se vê inicialmente em uma situação desesperadora. Todavia, ele consegue convencer as criaturas sobreviventes a seguirem as leis de Moreau. Uma delas, o cão-homem, jura lealdade a Prendick e passa a ser a companhia do inglês. Tem-se aqui a efetivação do horror colonial nas semanas seguintes, com Prendick sendo atravessado pelo convívio com as criaturas, afetando a sua identidade europeia. Ao mesmo tempo, livres da influência da ciência corruptora de Moreau, as criaturas gradualmente retomam sua natureza selvagem:

Seria penoso enumerar minuciosamente todos os detalhes da degeneração (ou regeneração) daqueles monstros, ou dizer das perdas das características humanas que se operava dia a dia. Foram abandonando os enxertos de Moreau e desfazendo-se das roupas, o que favorecia o rápido crescimento dos pelos. As faces também iam perdendo o formato artificial que a vivissecção lhes dera e tornando ao comprido natural. (WELLS, 2020, p. 163)

Mais tempo se passa e o companheiro canino de Prendick é morto, mas o europeu encontra a oportunidade para escapar quando o bote de um navio naufragado em deriva chega ao litoral da ilha. Prendick parte do local sob os olhares curiosos das bestas remanescentes de Moreau e consegue ser resgatado por um navio, retornando a Europa. Todavia, o sujeito que retornou a Londres não era mais o mesmo que de lá havia partido: “E, por estranho que pareça, o meu retorno para a sociedade humana, em vez de trazer-me a simpatia que eu esperava, trouxe-me uma estranha agravação da incerteza e do terror que tanto me atormentaram na ilha” (WELLS, 2020, p. 172). Assim como Samuel Gulliver em *As viagens*

de *Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, Prendick passa a estranhar a companhia humana e decide se isolar no interior em busca de paz, ainda que tenha permanecido assombrado pela animalidade presente em cada ser humano.

Diferente da propagada utopia esperada pela indústria cultural em desenhos como *Os Jetsons*, na forma de carros voadores e colônias espaciais, o século XXI nasceu sob o signo da insegurança no Ocidente na forma de atentados terroristas, alterações climáticas, disseminação de *fake news* e pós-verdades em redes sociais e epidemias globais. Ou seja, apesar de todos os avanços científicos e tecnológicos de nossa sociedade, existe também a percepção de que vivemos em um mundo em franca decadência, onde a nossa segurança física e mental vem sendo degradada por ameaças difusas e diversas. Nesta conjuntura, a análise da decadência como força criativa no horror vitoriano, aqui abordado na análise de *A ilha do Dr. Moreau*, nos oferece caminhos sobre como a decadência de nosso tempo pode ser compreendida como instrumento de reflexão das grandes questões de nosso tempo. Abraçar a decadência é, portanto, buscar agência em um mundo complexo, definido pela indefinição e fragmentação de fronteiras e identidades, onde as perguntas se avolumam sem perspectivas de respostas satisfatórias, únicas ou permanentes.

REFERÊNCIAS

ALDISS, Brian. *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1973.

BACKER, Ron. The Island of Dr. Moreau by H.G. Wells. In: BACKER, Ro. *Classic horror films and the literature that inspired them*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015.

- BOTTING, Fred. 'Monsters of the Imagination': Gothic, Science, Fiction. In: SEED, David. *A Companion to Science Fiction*. Carlton, Victoria: Blackwell Publishing, p. 111-126, 2005.
- BOTTING, Fred. Dark Bodies. In: BOTTING, Fred. *Limits of Horror: Technology, bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press, p. 138-184, 2008.
- BRANTLINGER, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Gernsback, Hugo. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Griffin, p. 490-491, 1995.
- CRACKANTHORPE, Hupert. Reticence in Literature. In: HARLAND, Henry. *The Yellow Book: An Illustrated Quarterly*. Londres: Elkin Mathews & John Lane, vol. 2, p. 259-269, July, 1894.
- CUDDON, John Anthony. Decadence. In: CUDDON, John Anthony. *Dictionary of literary terms and literary theory*. 3.ed. London: Penguin Books, p. 220-221, 1992.
- DENISOFF, Dennis. Decadence and aestheticism. In: MARSHALL, Gail. *The fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 31-52, 2007.
- GASPERINI, Anna. *Nineteenth Century Popular Fiction, Medicine and Anatomy: The Victorian Penny Blood and the 1832 Anatomy Act*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.
- GREENWOOD, James. A short way to Newgate. In: GREENWOOD, James. *The Wilds of London*. London: Chatto and Windus, Piccadilly, p. 158-172, 1874.
- JONES, Darryll. *Horror Stories: Classic Tales from Hoffmann to Hodgson*. New York: Oxford University Press, 2014.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurasões do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- PARAVISINI-GEBERT, Lizabeth. Colonial and post-colonial Gothic: the Caribbean. In: HOGLE, Jerrold E. *Gothic Fiction (The Cambridge Companion to)*. Cambridge University Press: Cambridge, p. 229-258, 2008.

- REYES, Xavier Aldana. *Horror: A Literary History*. London: British Library, 2016.
- SNODGRASS, Mary Ellen. Colonial Gothic. In: SNODGRASS, Mary Ellen (Ed.). *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts On File, p. 61-62, 2005.
- SNODGRASS, Mary Ellen. Urban gothic. In: SNODGRASS, Mary Ellen (Ed.). *Encyclopedia of Gothic literature*. New York: Facts on File, Inc, p. 342-344, 2005.
- TAVARES, Bráulio. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.
- TAYLOR, Jenny Bourne. Psychology at the fin de siècle. In: MARSHALL, Gail. (Ed.). *The fin de siècle*. New York: Cambridge University Press, p. 13-30, 2007.
- WARWICK, Alexandra. Colonial Gothic. In: MULVEY-ROBERT, Marie (Ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, p. 261-262, 1998.
- WARWICK, Alexandra. Urban Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, p. 288-289, 1988.
- WELLS, Herbert George. *A ilha das almas selvagens*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Bandeirira, 2020.

05

**BIOLOGICAL HORROR IN ARTHUR MACHEN'S
*THE GREAT GOD PAN*¹**

Gabriela Pirotti Pereira

Gabriela Pirotti Pereira

Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Mestre Letras, Literaturas de Língua Inglesa, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

Participante dos projetos de pesquisa Sociedade, História e Memória nas Literaturas de Língua Inglesa e O Monstro Gótico: dos Clássicos à Tela Contemporânea.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4047670645372054>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9982-977X>.

E-mail: gabrielapirottip@gmail.com.

Abstract: This article analyzes a work of Welsh Gothic literature under the perspective of biological horror, as outlined by Jason Colavito (2007), as an expression of the social and cultural anxieties that emerged in late 19th century Britain. The analysis seeks to understand how the apprehensions of British society brought on by the *fin de siècle* are expressed in the novella *The Great God Pan* by Arthur Machen. Along with the general concerns about quick scientific development and perceived moral degeneration, it can be argued that Machen's work, as a Welsh author who struggled to identify as such, displays underlying fears of Otherness and of threats to a stable identity. Then,

1 Título em língua portuguesa: "Horror corporal em *The Great God Pan* de Arthur Machen".

this article seeks to debate how the Gothic mode, and specifically the structure of narratives of biological horror, intertwine with narratives of complex and hybrid cultural identities. The first section explains the concept of biological horror in Colavito's (2007) terms and briefly reviews Welsh history to detail the reasons why Welsh identity is an amply debated issue in literature; the second section recounts the plot to the novella and applies the aforementioned concepts in a critical analysis of the text. It is possible to conclude that Arthur Machen materializes within the literary text the fears of Otherness with the particularities of a Welsh author writing in English — portraying Wales as a dangerous, yet appealing land, with ambiguous and demonic characters.

Keywords: Welsh literature. Welsh Gothic. Cultural identity. Body horror. Arthur Machen.

Resumo: Este artigo analisa uma obra de literatura gótica do País de Gales sob a perspectiva de horror corporal como definido por Jason Colavito (2007), como uma expressão das ansiedades sociais e culturais que emergiram na Grã-Bretanha no fim do século XIX. A análise busca compreender como as apreensões da sociedade britânica trazidas pelo *fin de siècle* são expressas na novela *The Great God Pan*, de Arthur Machen. Em conjugação aos rápidos desenvolvimentos científicos e a possível deterioração moral, é possível argumentar que a obra de Machen, como um autor galês que expressava dificuldades em se identificar como tal, demonstra um medo oculto do Outro e de ameaças à identidade estável. Assim, este artigo procura debater como o modo Gótico e especificamente a estrutura de narrativas de horror corporal se entrelaçam com narrativas de identidades culturais complexas e híbridas. A primeira seção explica o conceito de horror corporal nos termos de Colavito (2007) e revisa brevemente a história do País de Gales para detalhar as razões que levam a identidade galesa

a ser um tema amplamente debatido na literatura; a segunda seção retoma o enredo da novela e aplica os conceitos previamente mencionados em uma análise crítica do texto. É possível concluir que Arthur Machen materializa em seu texto literário os medos do Outro, com as particularidades de um autor galês que escreve em língua inglesa — retratando o País de Gales como um lugar perigoso, mas atraente, com personagens ambíguos e demoníacos.

Palavras-chave: Literatura galesa. *Gótico galês*. Identidade cultural. Horror corporal. Arthur Machen.

INTRODUCTION

In the opening of the book titled *Welsh Gothic*, Jane Aaron (2013) points out that few studies have focused on the wealth of Gothic literary material which has been produced in Wales, particularly that of the nineteenth century. In fact, Aaron (2013) notes that *compendia* such as the *Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002) hardly register Welsh contributions to the Gothic genre, generally categorizing Welsh authors as merely “British”. Such is the case of Arthur Machen. Born Arthur Llewellyn Jones in 1863, his first literary works would only be published in the final decade of the nineteenth century. Machen’s early years were spent at his place of birth, Caerleon, Monmouthshire, in south-eastern Wales; his studies took place in Hereford, England. These locations are relevant for the present analysis because they have been historically understood as a frontier region — the borderlands in which Welsh and English cultures merge. In fact, the county of Monmouthshire was designated “English” territory from 1543 to 1974 for administrative and legal purposes (AARON, 2013). The complicated cultural relations which take place between Wales and

England arguably hold strong influences on the Gothic expression of Machen's literature. A closer look upon one of Machen's novellas, *The Great God Pan*, may unveil unique themes and narrative constructions which reveal a Welsh look upon Gothic tropes. When analyzing Machen's work in *Postcolonialism Revisited*, Kirsti Bohata (2004) observes that,

welsh readers, and indeed writers, can find themselves simultaneously inside and yet outside the implied British audience who, collectively, can relate to constructions of non-European racial otherness while yet being internally divided, since the Welsh themselves may be constructed as marginal or threatening others to an Anglocentric norm, in terms that are common to racist colonial discourse. (BOHATA, 2004, p. 30)

Bohata (2004) makes an in-depth study of Welsh authors writing in English. The critic argues that the relations between Wales and England both resemble and challenge the current understanding of colonial relations — as the Welsh are incorporated into the “British” identity, but have been historically perceived as less intellectual or evolved than the English. This is precisely the place Machen occupies, and this analysis seeks to demonstrate that the horror in *The Great God Pan* stems from the anxieties surrounding the complicated Welsh position of being both inside and outside the British identity.

In light of these observations, the present article aims at debating how the Gothic motif of biological horror is employed by a Welsh author writing in English; further, this study intends to discuss how the complex historical and social relations of Wales and

England are expressed in Welsh Gothic literature. Moreover, the analysis intends to discuss how the cultural anxieties that emerged in late nineteenth century Britain may have contributed to the development of Machen's work. I seek to analyze how the idea of Welsh otherness — in relation to the English identity — generates certain anxieties, which come through in Gothic literature in the shape of monsters and ambiguous figures.

OUTLINING BIOLOGICAL HORROR

Jason Colavito analyses horror motifs in correlation to the social and historical context in which those themes first appeared, and also to the times in which they have been revisited in fiction. The critic explains the emergence of iconic horror figures like Frankenstein's creature, Mr. Hyde, and Dracula by linking them to anxieties brought on by the nineteenth century's technological discoveries. These characters are monstrous and hybrid, existing between the human and the animal forms and unable to reconcile "mankind" and the "natural world". The source of their monstrosity is often linked to their physicality, or to how they impinge upon the bodies of others; in being so, Colavito defines biological horror (also called body horror) as "horror directed towards the physical being of the protagonist and the supernatural entity" (COLAVITO, 2007, p. 78). At the heart of biological horror is the binary notion of civilization vs. savagery, and how the prior could easily dissolve into the latter. Another prevalent aspect in biological horror is the dangers of knowledge: exacerbated ambitions, learning some forbidden art — and at times, willful ignorance — are often the cause for a character's downfall.

Two prominent features in a narrative of biological horror, as Colavito (2007) describes, are the Discovery Plot and the Overreacher Plot. Both of these concepts were coined by Noël Carroll in *The Philosophy of Horror* (1990), carrying the common theme of knowledge as a source of horror. The Discovery Plot features a protagonist who unearths something horrific and their subsequent attempts to suppress the hellish discovery — while attempting to prove to the world that that horror is indeed real. Meanwhile, the Overreacher Plot portrays one who hubristically pursues knowledge beyond human boundaries; the search for this knowledge, often unholy or forbidden, unleashes evil onto the world. The Overreacher's protagonist is “in essence, science unchained, and he symbolizes fears about the destruction that untethered knowing can bring” (COLAVITO, 2007, p. 78). Frequently, this protagonist is materialized in the figure of a mad scientist. Furthermore, narratives of biological horror hold links to social anxieties concerning the unchecked expansion of science and defiance of established moral values.

Colavito (2007) correlates the dawn of biological horror to the scientific developments which occurred during the nineteenth century in England: mainly, the emergence of Darwin's theory of evolution and the invention of psychoanalysis. As the evolutionary theories — along with medical studies — became more widespread, there was an increasing fear of the consequences that these discoveries could bring. From a moral and theological standpoint, defying the creationist view would imply that humans were no ultimate, perfect creation of the Christian God — instead, they were animals as much as any other natural beast. Such destabilization

of religion proved an uncomfortable notion to Victorian society, because it deemed humanity capable of savagery. It confronted people with the notion that the “civilized” man was constantly on the edge of giving in to base animal instincts, which only gained traction as a variety of serial killers emerged towards the end of the century (COLAVITO, 2007). In regards to the rise of violence during the nineteenth century, the critic describes:

Across the nineteenth century landscape, the paradox of progress led to a schizophrenic century, one simultaneously defined by progress and by brutality, by science and by savagery. It is therefore unsurprising that this period created the horror fiction icons that ever after defined the genre [...]. These horror figures attempted to bridge the contradictory impulses of the society in which they were formed, and they attempted to navigate the shifting boundaries between humanity’s traditional role as separate from and ruling over nature with its new position as merely one part of a bloody, violent world of competition, exploitation, and fear. (COLAVITO, 2007, p. 77)

These events that disturbed Victorian values can be interpreted as being, at its core, fears of losing identity: fear of becoming the Other. Within the binary nature/civilization, societies outside the European norm would be portrayed in nineteenth century English literature as belonging to the “natural”, beastly sphere, thus posing a threat to the stable identity. Several critics have exemplified this point: Claudio Zanini’s (2007) analysis demonstrates that the vampire in Bram Stoker’s *Dracula* could easily be replaced with “‘exotic’, ‘outsider’, ‘foreigner’” (ZANINI, 2007, p. 127); then, the monster stands as that which opposes white, western identity.

Moreover, *Dracula* is pointed out by Colavito (2007) as a prime example of the Discovery Plot, as an Englishman travels to a distant country in the East and encounters the evil vampire in a foreign land. Similarly, Colavito (2007) points out that Joseph Conrad's *Heart of Darkness* portrays Africa as a place of evil, in which the white colonizers are made to descend to their basest instincts. The critic also recalls Chinua Achebe's reflections upon the novel, as the author argues that *Heart of Darkness* presents African peoples as a part of the jungle — animalistic and primitive.

Therefore, the scientific discoveries and imperialistic expansions of England during that era brought about several anxieties surrounding identity and alterity; while the evolutionary theories engendered a fear that humans were not above other animals, and consequently capable of committing atrocities, colonization confronted the white European identity with different cultures and ethnicities. Bohata (2004) remarks that the prevailing concepts of race, gender, and sexuality which have been established through colonial narratives were the foundational ideas for European imperialism. While the nineteenth century was a time of great scientific development, many of those fields of knowledge sought to categorize, and thus segregate, different peoples of the world; consequently, they often aided in cementing a sense of hierarchy and otherness among ethnicities and genders. Bohata (2004) debates how these discourses constantly inform popular and literary portrayals of otherness, even beyond the ages of Imperialism and Enlightenment. The critic claims that such images of alterity are frequently expressed in Welsh literature written in English. The force of colonial discourse over the Welsh identity has resulted in

a recurrent construction of a marginal, internally divided Wales, which could explain why works such as Arthur Machen's express the complex position of being simultaneously inside and outside the British identity.

It seems relevant to briefly dwell on the recurrent attempts at cultural erasure that were imposed onto Wales throughout the centuries. Such processes arguably with the Anglo-Saxon invasions in the Early Middle Ages; when Germanic peoples sailed to land on the shores of Britain, they referred to the native peoples of the island as *wealas*, a term that has been interpreted as "foreigner" and that later would transform into the word Welsh (FEAR, 2016, p. 46-47). Thus, named as strangers in the place they had inhabited for a few centuries, some British peoples began calling themselves *Cymry*, which can be translated as "fellow countrymen". This appears to be a first step to the development of an identity by clearly marking a difference to another, as explained by Hall (1990, p. 228): firmly placing boundaries between "us" and "them" in language and narrative.

The year of 1066 marked the landing of King William I of England, a Norman monarch, on the coasts of Great Britain to soon begin an expansion towards the west; those events led to the local peoples being forced to retreat west into the territories which are now Wales and Cornwall, quite literally being pushed to the margins. Later, political measures would be imposed to further dominate the Welsh, such as granting the rule over south Wales to "English" barons, meaning they would have control over the borders. These Norman expeditors consolidated their place by constructing castles as they moved into Welsh territory, while

prohibiting locals to construct their own, which inevitably altered the power structures within that region and effectively imposed English law over Welsh territory (TURVEY, 2002).

In the sixteenth century, a series of parliamentary measures known as The Laws in Wales Acts 1535-1542 were passed by King Henry VIII of England. These laws annexed Wales to English territory and prohibited Welsh-speaking people from taking public office in Wales. Some of these restrictions, which eventually contributed to the decline of the Welsh speaking population, were only repealed in the late twentieth century. Later, the nineteenth century would witness a wave of immigrants who came to Wales looking for employment in the emerging industry of coal mines. This new diverse workforce inevitably changed the cultural landscape of the country, while the industrialization process increased the gap between English and Welsh speaking people: the former represented the progress, affluence, and intellectuality, while the latter was marked as backwards, rural, and linked to the working class (FEAR, 2012). Beyond that, the industrialization changed the scenery of rural Wales; the south region of Wales lent itself to strong Gothic imagery, as the mining of iron, slate, and coal darkened the landscape with pollution and the unsanitary work conditions to the population. As Jane Aaron explains, south Wales in particular suffered with lack of opportunity for employment as anything other than a coalminer, which “created the sense of a doomed or haunted community sacrificed to the needs of Westminster and the British Empire” (AARON, 2013, p. 6-7).

Moreover, the impositions on Welsh school curriculum vastly contributed to the decline of Welsh language — and such intent

was made explicit by government representatives, which evaluated education as the most effective method of control (BOHATA, 2004). The impact of these education policies — which constructed the Welsh language as inferior — on Welsh authors and on Welsh literature written in English is described by Bohata, as the critic points out the example of writers like Dylan Thomas “being ‘protected’ from the language; consequently, like Achebe and others, these writers found themselves writing in a ‘colonial’ language and yet one which was undeniably their own” (BOHATA, 2004, p. 21). All the aforementioned acts had a lasting impact on Welsh cultural identity: “from the 13th century onwards, Wales was subjected to a series of events and social upheaval, with an imposition of English laws, language and culture that national identity has been mutated, possibly beyond recognition” (FEAR, 2016, p. 13). This history has led to a symbolic construction of Wales as Other which opposes England in its identity.

As Bohata (2004) explains, Welsh writing in English may perpetuate the images of alterity which have been ascribed to Wales, reproducing themselves the imperial discourses which construct Wales as the Other. Arthur Machen is presented by the critic as one of the authors who forwards the dominant discourse of otherness and “clearly reflects *fin de siècle* anxieties about social, racial, sexual and cultural degeneration” (BOHATA, 2004, p. 29). Thus, Machen’s *The Great God Pan* was written during the critical moment of industrialization of south Wales and the already established dangers of scientific developments — which, beyond the moral discomfort they caused to Victorian society, were also used to legitimize inequality and violence directed towards those

who were categorized as “less human” due to their ethnicity or sex. Having established the concept of biological horror and how that could relate to the context of Wales during the nineteenth century, this article now turns to the analysis of Machen’s novella *The Great God Pan*, seeking to identify how this narrative presents elements of biological horror, and outlining how this work of Welsh writing handles the contradicting, complex perspectives surrounding Wales.

THE GREAT GOD PAN

The Great God Pan was first published as a short story in the magazine *The Whirlwind* in 1890; it would later be extended into a novella and published as a book in 1894; in a similar fashion to much of Machen’s early work, this novella portrays Welsh territory as the stage to evil and supernatural events. Aaron (2013) comments that the novellas contained in Machen’s *The Three Impostors* are populated by fairies who commit mischievous and cruel acts, and the Welsh landscape is described as barren, desolate hills. In fact, Machen often depicted English narrators who would refer to south Wales as “the west of England’ in his fiction, which attests to the author’s constant writing from “two differing points of view — he sees the country through English eyes as well as through his own” (AARON, 2013, p. 72). These early works led to harsh criticism, which is summarized by Aaron (2013):

His critics see him as a Welsh writer who ‘wants to be ‘English’ (the superior race) but fears he is contaminated by (un-desirable) Welshness’, and as a betrayer of his people who wrote a ‘unionist narrative of doomed native races’. Yet, while it is

certainly the case that the characteristic Machen tale pits Saxon rationality and material progress against primitive forces preserved by the ‘little people’ of the underworld ‘in the west’, it is not always clear where his allegiances lie. (AARON, 2013, p. 71)

After 1900, however, the portrayal of Wales in Machen’s fiction evokes less horror and instead shows a certain awe with the landscape; *The Hills of Dreams* (1907) nostalgically narrates a teenage boy’s experiences in south Wales, as he reminisces about the history and magic of “Gwent” and the pre-Roman myths of Wales (AARON, 2013). As Aaron (2013) points out, the romanticization of the land and the mystical experiences that the protagonist of *The Hills of Dreams* undergoes is looked down upon by the cynical, logical English narrator — once again presenting the dual perspective which seems to haunt Machen’s work. In the 1922 *Far-off Things* and his auto-biographical work, Machen clearly expressed regret about his previous writings, now looking at Wales as an enchanted land of noble Celts: a shift in point of view which would persist (perhaps to an exacerbated amount) throughout the author’s remaining years.

Machen’s change in perspective interestingly remains within the Gothic genre; as commented previously in this article, the monster in Gothic fiction is often an expression of anxieties surrounding something Other — an opposition to identity. On the other hand, the Gothic mode can be employed to express the alternate voices of those who are often depicted as animalistic and “less human”. Maisha Wester describes the Gothic as a “series of tropes and themes used to meditate upon a culture’s various anxieties, particularly through discourses of Otherness” (WESTER,

2012, p. 2). The critic also notes that the Gothic is mutable, shifting to accommodate ideals and inquiries of its culture. Even its Other is rarely singular and never stable, as “the Gothic Other typically condenses various cultural and national threats” (WESTER, 2012, p. 2). As Wester observes, one of the aspects that makes the Gothic so haunting and pervasive is that it allows for containing and condensing an apparent infinitude of discourses and threats, such as biological, cultural and national ones.

The Great God Pan presents a narration typical of Machen’s initial fiction, a story of “men of letters and scientists, Londoners to a man, enter this hallowed territory of Gwent and attempt to penetrate what they see as its dark secrets” (AARON, 2013, p. 77-78). Aaron’s (2013) description immediately recalls the Overreacher Plot, which is further supported by the following events of novella. At the center of the story is a scientific experiment that breaches the boundaries of human knowledge, releasing an evil which takes root in the mystical, frontier space of south Wales. Throughout the following analysis the characterization of such evil will be pointed out, as it seems that the narrative correlates alterity to wickedness.

The narration follows the perspective of Mr. Clarke, a character who is hardly given a background; instead, he serves as a point of identification to the reader, as it is through this figure that one is introduced into the strange ideas and experiments of Clarke’s friend, Dr. Raymond. While Clarke is curious but cautious, his friend is decidedly unscrupulous in the pursuit of his research. Raymond is investigating ways to gaze into the world of the spirits, trespassing the boundaries between natural and supernatural worlds, which he believes to be the true reality; he performs

certain experiments to achieve that goal, and his test subject is a young woman named Mary. Raymond explains to Clarke that Mary would undergo a surgery which would alter a part of her brain “a trifling rearrangement of certain cells, a microscopical alteration” (MACHEN, 1996, n.p.) to the gray matter — thus allowing the girl to see into the world of the spirits, and to glimpse at the god Pan. Although Clarke advises his friend to thread carefully, Raymond shows little regard for Mary’s safety, for the pursuit of knowledge is, to him, of utmost importance. As the doctor handles levers, strange liquids, and mechanical apparatus, the fumes lead Clarke into a daze; in this state, he witnesses as the doctor performs the incision on an unconscious Mary. In five minutes, she awakes, expressing both awe and terror:

They [her eyes] shone with an awful light, looking far away, and a great wonder fell upon her face, and her hands stretched out as if to touch what was invisible; but in an instant the wonder faded, and gave place to the most awful terror. The muscles of her face were hideously convulsed, she shook from head to foot; the soul seemed struggling and shuddering within the house of flesh. It was a horrible sight, and Clarke rushed forward, as she fell shrieking to the floor. (MACHEN, 1996, n.p.)

The experiment leaves Mary with permanently debilitated cognitive abilities; Dr. Raymond implies that this mental state would have been the result of meeting with the Great God Pan. Years later, Clarke is still haunted by the image of Mary in suffering; horror stories have ceased to entertain him; instead, he endeavors to compile and arrange a book of his own, called “Memoirs to prove the Existence of the Devil”. In revisiting his notes, Clarke comes

across a report he had written down, which had been told to him by a friend coming from Caermaen, “a village on the borders of Wales, a place of some importance in the time of the Roman occupation, but now a scattered hamlet, of not more than five hundred souls” (MACHEN, 1996, n.p.). This is Machen’s fictional Caerleon, in South Wales. The report tells of Helen Vaughan, a young orphan girl who presented unexplainable behaviors throughout her childhood. The circumstances under which she had come to live in the village are mysterious; she was sent there by her adoptive father, who sends specific instructions about the girl’s upbringing: she should sleep alone and should be able to go out and do as she pleases. Indeed, Helen disappears into the woods surrounding the little village from dawn to dusk, being sometimes spotted playing with a “strange naked man” resembling “faun or satyr”. Her appearance is different from the other people in her village: “her skin was a pale, clear olive, and her features were strongly marked, and of a somewhat foreign character” (MACHEN, 1996, n.p.).

After Helen’s arrival, many incidents take place; a boy who witnesses her playing with the faun in the woods is accosted by a sudden fright, shrieking and contorted with terror — which leaves him with an irreversible “weakness of intellect”. A little girl called Rachel M., who is friends with Helen, starts to display certain aloofness after long days playing with Helen in the woods; one day, after coming home, the girl is found weeping and lying half undressed on her bed. In evident distress, Rachel blames her mother for allowing her to go into the woods with Helen. Both occurrences clearly resemble the effects of Dr. Raymond’s experiment upon Mary. The report ends telling of Helen’s

disappearance: she leaves the village, and is last seen “walking in a meadow, and a few moments later she was not there” (MACHEN, 1996, n.p.). Mr. Clarke, upon recalling this story, tries to find a logical explanation for these events.

Mr. Clarke is then contacted by an old friend called Villiers of Wadham. Villiers came to search for Clarke after meeting with a certain Charles Herbert, who had disappeared after telling Villiers of the strange behavior of his wife. Mr. Herbert had confessed to Villiers that Mrs. Herbert had corrupted him in body and soul; she would tell and show him terrifying things, which Mr. Herbert dared not to repeat — and left him suddenly, disappearing with his possessions. Mrs. Herbert is, of course, Helen who had reappeared in London eleven years after the events in Caermaen; those who saw her “said she was at once the most beautiful woman and the most repulsive they had ever set eyes on” (MACHEN, 1996, n.p.). Not long after Helen’s vanishing once more, Charles Herbert is found dead in his residence. Villiers shares the story with Clarke looking for advice, and the latter again attempts to rationalize the episode reported to him by looking for a medical explanation for a man’s sudden passing. Nevertheless, Villiers suggests that they look for Helen; upon seeing a drawing of the woman’s face, Mr. Clarke is deeply disturbed to find that Mrs. Herbert has a striking resemblance to Mary.

At this point, both men set out to investigate Helen’s past; they learn that she is the daughter of Mary, who bore a child after the experiment she endured. They also discover a series of unsolved murders, unexplained deaths, and suicides — all linking back to Helen, who used different aliases to roam England. She is eventually

cornered by Villiers and Clarke, being given the choice to either reveal herself and admit to what she had done or be killed. Helen chooses the latter, taking her own life. The narrative then moves on to display the report of the doctor who attended Helen's deathbed; he describes that the woman's body deteriorated at an unnatural speed, which raises the question of what sort of being was Helen. She is a child born out of a supernatural encounter, and therefore it can be inferred that she is half human and half god, or maybe half demon. Helen is likely the offspring of Pan — a faun, who himself is a hybrid of human and animal, and who was associated with nature and sexuality in the Roman pantheon. Perhaps Machen chose this figure to represent the other-world because of its connection to imagery of hybridity and its opposition to civilization.

The symbols surrounding the image of Pan reflect on Helen's characterization — which arguably makes her monstrous, according to the definition of Jeffrey Jerome Cohen in *Monster Theory* (1996). Cohen's criticism is anchored in the field of Cultural Studies, and his definition of monstrosity comes from a constructivist perspective on culture. Thus, the critic understands that the monster is "an embodiment of a certain cultural moment — of a time, a feeling, and a place" (COHEN, 1996, p. 4). Cohen explains that the word monster comes from the Latin, and it could mean both "to warn" and to "reveal"; this notion reinforces the point previously discussed in this article, that the figure of the monster materializes anxieties which emerge either from a clash between two cultures or great moments of transition in society. To Cohen, the body of the literary monster is a construct and a projection of the fears of the society that conceives them, be it in

face of difference (confronted with other cultures), or fear of the shifts in moral and social parameters.

When it comes to *The Great God Pan*, Helen centralizes alterity; otherness is marked in her olive skin, her facial features, her seductive yet repellent demeanor, and her seeming lack of morality. To the austere Victorian values, her moral and physical ambiguity could be great sources of discomfort. Other critics of this novella have pointed out that the story presents an almost moralizing message, implicitly condemning and rejecting everything that Helen is. Jane Aaron explains that,

what Helen reveals here are ‘secret forces at the heart of things, forces that should, the narrator moralizes, remain buried, no doubt because their sexual nature is linked to female desire’. [...] But in nineteenth-century upper-class London society it cannot be tolerated; it constitutes such a destabilizing threat to a gentleman’s view of the feminine, of himself and of his civilization that it is unendurable. (AARON, 2013, p. 76)

Beyond such anxiety concerning gender and sexuality which prevailed during the Victorian era, Helen embodies the fear of losing identity. Her supernatural birth not only touches upon the nineteenth century’s apprehension regarding scientific experiments, but it also threatens the Christian order for hinting at the interactions with another god. Moreover, Helen is, like Pan, closely connected to the natural world — a notion which would be rejected at that time, since there was great concern about dissolution of boundaries between humans and other animals. In fact, Cohen (1996) describes that monsters are “disturbing hybrids

whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration [...] a form suspended between forms that threatens to smash distinctions (COHEN, 1996, p. 6). As Cohen explains, the monster always emerges in times of crisis at the conjunction of two categories: it is the hybrid, like a centaur or a werewolf. It represents the impossibility of classifying things into orderly sections, always in between two worlds.

In the context of Welsh writing in England, Helen's ambiguity moves into the realm of national belonging and cultural identity. Machen's depiction of a monster — which is, by nature, a liminal figure at the threshold of two or more categories — could indicate anxieties specific to his Welsh origins. As the monster threatens to break the constructed social categories, Helen could symbolize Machen's preoccupation with the dissolution of boundaries between Wales and England; in his portrayal of Wales as a primitive space in which Helen grew unchecked, there appears to be reluctance on the author's part of identifying with the Welsh nationality. This character's construction reveals an inherent fear of crossing the boundary which would thrust one into the marginal, outside space reserved for hybrids such as Helen. Now, returning to the matter of biological horror, Dr. Raymond's transgression into forbidden knowledge created a monster in every sense of the word; Helen's nature is reinforced as her body is diluted at the moment of her death, being described as follows:

I was then privileged or accursed, I dare not say which, to see that which was on the bed, lying there black like ink, transformed before my eyes. The skin, and the flesh, and the muscles, and the bones, and the firm structure of the human body that I

had thought to be unchangeable, and permanent as adamant, began to melt and dissolve. [...] I saw the form waver from sex to sex, dividing itself from itself, and then again reunited. Then I saw the body descend to the beasts whence it ascended, and that which was on the heights go down to the depths, even to the abyss of all being. The principle of life, which makes organism, always remained, while the outward form changed. (MACHEN, 1996, n.p.)

As Helen's dying form shifts from human to animal, her sexual organs transform from female to male in her quickly disintegrating body demonstrates the fluidity of boundaries and uncertain categorization which so haunts Welsh literature. As a Welsh author who strongly attempts to deny his relation to Wales, Machens inability to outline his own belonging is presented as a great source of horror.

FINAL CONSIDERATIONS

Although the nineteenth century witnessed great political and scientific progress, it was also a time of great violence. These contradictions are present within the story of *The Great God Pan*: on one hand, Dr. Raymond is a very knowledgeable man who has studied many scientific fields and is able to perform a surgery that is both very anatomically specific, but also occult. On the other hand, he displays a great disregard for his human subject, thus proving capable of great cruelty. The overall themes and structure of the novella closely follow Carroll's (1990) outline of the Overreacher Plot, in which a character sets out in search of forbidden knowledge with disastrous results, as he trespasses a threshold of human capacity. It can be said that Dr. Raymond attempts to achieve something

that is beyond humanity — to allow mankind to be in touch with the other-world — and consequently unleashes a “spirit” into the world. Helen is characterized as a supernatural being, capable of great evil and who frequently causes death and trauma.

Thus, the narrative in *The Great God Pan* directly points to knowledge as a source of the horror. This aspect often impinges on a physical body: Dr. Raymond experiments with the brain’s gray matter and the subsequent feelings of awe and suffering which afflict those who gaze into the supernatural. Furthermore, Helen’s destructive potential is hinted at and linked to her physical appearance; she is sensual and seductive, but also looks somewhat unsettling. She has darker skin than those around her, and the description of her characteristics as looking “foreign” contributes to establish her Otherness — which makes her dangerous. Helen’s constant dwelling within the forest further marks her alterity, as the woods are a transitional space in which a variety of animals inhabit. This space both reinforces her connection to the supernatural world and to the realm of beasts — the natural world — which was, to the understanding of nineteenth century Victorian morals, a sign of primitive irrationality.

Helen exists in an uncertain category between human and animal, and that clearly expresses the anxieties of that era: is there truly a boundary between humans and other animals? What is it that keeps civilization from dissolving into savagery? Then, it appears that the story of *The Great God Pan* is deeply rooted in the fears that loomed over nineteenth century British society: the unchecked advancement of science, human nature, and the lack of a defined identity. Helen, in a way, embodies all these elements

into one terrifying figure. She represents the fear of otherness, of hybridity, the anxieties surrounding lack of categorization which apply both to the scientific developments of the nineteenth century and to the ambiguous position of Arthur Machen as a Welsh author writing in English.

To conclude, it can be argued that the anxieties which were present in Great Britain as a whole are displayed in Machen's novella with the particularities of a Welsh author writing in English. Wales was undergoing drastic changes, both socially and politically, and its landscape was also altered by the industrialization of the southern regions. It is also possible to observe that *The Great God Pan* portrays the south of Wales as a dangerous and mysterious place, that is, a transitional space in which this foreign and mysterious woman is able to operate, to get in touch with supernatural forces and perform her acts of evil. Both the portrayal of Helen and her connection to Welsh territory reveal the complex position from which Machen wrote: being simultaneously attracted and repelled by the idea of Wales, and the ambivalent attachments towards his own nation.

REFERENCES

- AARON, Jane. *Welsh Gothic* (Gothic Literary Studies). Cardiff: University of Wales Press, 2013.
- BOHATA, Kirsti. *Postcolonialism Revisited*. Cardiff: University of Wales Press, 2004.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- COHEN, Jeffrey Jerome. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

COLAVITO, Jason. *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. Jefferson: McFarland & Company, 2007.

FEAR, Alan Peter. *A Walk Through Llareggub: A Reading of Dylan Thomas' Under Milk Wood*. 2012. 113f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FEAR, Alan Peter. *A Search for Identity and Memory in Sharon Kay Penman's Novel Here be Dragons*. 2016. 126f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

HALL, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*. London: Lawrence and Wishart, 1990.

HOGLE, Jerrold E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MACHEN, Arthur. *The Great God Pan*. Project Gutenberg, 1996. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/389/389-h/389-h.htm>. Accessed on: 10 Feb 2022.

TURVEY, Roger. *The Welsh Princes: The Native Rulers of Wales 1063-1283*. London: Routledge Pearson Education, 2002.

WESTER, Maisha. *African-American Gothic: Screams from Shadowed Places*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

ZANINI, Claudio Vescia. *The myth of the vampire and blood imagery in Bram Stoker's Dracula*. 2007. 154f. Dissertação (Mestrado em Literatura Inglesa) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

06

J.-K. HUYSMANS E SUA LITERATURA ÀS AVESSAS¹

Gláucia Benedita Vieira

Gláucia Benedita Vieira

Pós-doutoranda em Literatura e Sociedade, pela UNESP (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho).

Doutora em Letras, Literatura e Sociedade, pela UNESP (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6588421514226796>.

ORCID ID: <http://orcid.org/0009-0002-8191-7584>.

E-mail: glauciavieira844@gmail.com.

Resumo: A obra huysmansiana tem uma sequência estreitamente ligada à história da literatura francesa, e isso em seu momento mais profícuo, o final do século XIX. A partir de periódicos localizados a partir de consultas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa - CEDAP e na Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, descobrimos em torno de setecentos artigos de revistas e jornais brasileiros com o autor Huysmans e seus escritos abordados direta ou indiretamente. Como se poderia supor, muitos artigos versaram sobre *À rebours* e abordaram diversas temáticas em torno do romance. Graças a eles percebemos que o livro não foi lido somente pelo público comum, mas por importantes críticos e literatos que enfatizaram seu caráter inovador.

1 Título em língua estrangeira: “J.-K. Huysmans and his literature against nature”.

Um dos pontos levantados por parte da crítica foi o tipo excêntrico do protagonista Des Esseintes, um homem recluso e dominado pela melancolia. Desde a composição da personagem, dos ambientes, das emoções e reflexões presentes na obra, tudo foi realizado de maneira a compor uma estética *fin-de-siècle* que ganhava espaço e despertava o interesse de autores e leitores da época.

Palavras-chave: Literatura francesa. Século XIX. Huysmans. Decadentismo. História. Crítica. Periódicos brasileiros.

Abstract: Huysmans' work forms a closely linked sequence within the history of French literature, and this in its most profitable moment, the end of the 19th century. Through searches in the Digital Hemeroteca from the Nacional Library, at the Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa — CEDAP — and at the Library from Faculdade de Ciências e Letras de Assis, we discovered around seven hundred articles from Brazilian magazines and newspapers directly or indirectly addressing the author Huysmans and his writings. As expected, many articles were about *À rebours* and broached many themes around the novel. Thanks to them, we could realize that the novel was not read only by the general public, but also by important reviewers and literature experts who emphasized the author's innovative character. One of the points raised by critics was the eccentric nature of the protagonist Des Esseintes, a reclusive man dominated by melancholy. From the composition of the character to the settings, emotions, and reflections present in the work, everything was crafted to create a *fin-de-siècle* aesthetic that gained prominence and sparked the interest of authors and readers of the time.

Keywords: French literature. XIX century. Huysmans. Decadent movement. History. Critic. Brazilian Periods.

Quando J.-K. Huysmans deu início à sua carreira literária teve de fazer grande esforço para que seus livros chegassem às mãos dos leitores. Sua primeira publicação, *Le drageoir aux épices* (1874), foi custeada por ele e sua repercussão esteve condicionada à crítica publicada pela imprensa; a segunda, *Marthe, histoire d'une fille* (1876), exigiu que o escritor fugisse da censura francesa indo até a Bélgica para editá-la. É difícil imaginar que ele precisasse de tamanho empenho para ser notado, considerando que depois de certo tempo ele seria assunto recorrente nas discussões literárias.

Durante esta primeira fase, na qual o escritor adotou o estilo naturalista, ele foi constantemente comentado pela crítica a partir de suas ligações com os companheiros já reconhecidos pelo movimento, até porque foi aprendiz de Émile Zola e fez parte de suas *Soirées de Médan*. Nela, além de seu mestre, estavam Maupassant, Céard, Léon Henrique e Paul Alexis, todos eles escritores renomados e com uma vasta experiência literária. Podemos afirmar que, dentro do Naturalismo, Huysmans era um entre vários outros autores, sendo sempre citado, porém dificilmente aparecendo como destaque nos artigos de periódicos.

Toda essa dificuldade vivida por ele para ter seu nome reconhecido na literatura começou a ser superada e sua carreira ganhou definição própria quando, em 1884, lançou um novo e polêmico romance, *À rebours*. Foi naquele momento que o autor deixou de seguir a cartilha naturalista e escreveu sem preocupar-se com as restrições impostas pelo Realismo, deixando sua imaginação vagar livre por terrenos que eram, até então, explorados especialmente pela poesia. Esta ousadia de Huysmans fez com que ele e seu livro se transformassem em tema para outros

escritores e críticos, que se dividiram entre os que aprovaram e os que censuraram a “prosa esverdeada e crispada de Huysmans” (BILAC, 1898). Essa reação aconteceu tanto na França quanto no Brasil, embora em tempos diferentes, sendo que lá foi imediata ao lançamento da obra e aqui demorou alguns anos.

É compreensível que as primeiras críticas tenham surgido na França, pois era lá que o Naturalismo procurava manter seu domínio enquanto um novo movimento literário, o Decadentismo, ganhava a simpatia de alguns escritores. Este lançamento recebeu tamanha atenção justamente por ser uma obra escrita com os contornos da nova escola, como mostra a crítica de Paul Ginistry, no *Gil Blas*, de 21 de maio de 1884: “M. Huysmans, estranho personagem de talento bizarro e preciosista, é o tipo de homem de quem se poderia esperar essa imensa mistificação, essa prodigiosa fraude artística [...]” (GINISTRY, 2011, p. 313). Como já podemos imaginar, além de condenada, a obra também foi elogiada, um dos exemplos está na carta enviada por Stéphane Mallarmé em 18 de maio de 1884: “Ei-lo, este livro singular, que tinha que ser escrito — e o foi, por você — e em nenhum outro momento da literatura, senão agora!” (MALLARMÉ, 2011, p. 320).

Os dois trechos acima refletem o cenário da literatura francesa naquele instante; enquanto alguns agarravam-se ao tradicionalismo realista, outros desejavam entregar-se aos devaneios de um novo caminho que começava a ser construído. Apesar de ser reconhecido como decadentista e, mais do que isso, o autor de um romance que significou uma ruptura entre o padrão existente e a nova literatura, Huysmans afirmou, posteriormente, ter agido sem a intenção de chegar a esse resultado. Em 1903, ele escreveu um prefácio para

À *rebours* onde procurou explicar tudo que fora especulado acerca de sua publicação e ainda estava sem respostas:

No momento em que apareceu Às *avessas*, isto é, em 1884, a situação era pois a seguinte: o naturalismo se esfalfava em girar a mó sempre dentro do mesmo círculo. [...] A bem dizer, tais reflexões só me ocorreram bem mais tarde. Eu procurava vagamente evadir-me do beco sem saída onde sufocava, mas não tinha nenhum plano determinado, e Às *avessas*, que me libertou de uma literatura sem escapatória, arejando-me, é uma obra perfeitamente inconsciente, imaginada sem ideias preconcebidas, sem intenções porvindouras reservadas, sem coisa alguma. (HUYSMANS, 2011, p. 292)

À *rebours* tem um enredo que proporciona diversas possibilidades de abordagem, pois concentra em si uma grande variedade de assuntos envolvendo arte, literatura, religião, perfumaria, flores, pedras preciosas etc. Cada capítulo do livro trata, basicamente, de um assunto específico. De acordo com o próprio autor, tais assuntos foram desenvolvidos em suas publicações posteriores. Esses temas se distanciavam de tal maneira do que era executado no Naturalismo que À *rebours* foi classificado como contrário ao movimento e entendido como um modelo para o que se propunha no Decadentismo; talvez essa referência tenha sido feita mais pela diferença com o primeiro movimento do que pela semelhança com o segundo. Existem alguns enganos acerca da definição desse período literário, erroneamente interpretado como a decadência do Romantismo ou confundido com outro movimento literário que viria logo em seguida, o Simbolismo. Esse movimento, aliás, ultrapassava o limite da literatura e, embora não designe

exatamente a mesma coisa, ele animava uma forma estética vivida naquele momento, refletindo-se, por exemplo, na maneira de se vestir e no desejo da boemia.

É possível que os autores simbolistas tenham passado, inicialmente, pelo caminho decadentista até serem capazes de definir seus próprios ideais. Entretanto, o Decadentismo não parou por conta disso, e passou a ser representado por uma segunda geração de escritores. Até mesmo seu início não aparece muito claramente, pois já em 1868, ao escrever o prefácio de *Fleurs du mal*, de Baudelaire, Théophile Gautier utilizou o termo *décadence*. Somente na década de 1880 é que o movimento começou a tomar forma e a se propagar.

Catharina (2005) afirmou que seria ineficaz tentar contrapor *À rebours* ao Naturalismo, pois não existia um ponto em comum dentro da estética naturalista que pudesse sustentar um comparativo entre ela e a obra em questão. Embora fossem adeptos do mesmo movimento, cada autor tinha uma forma única de escrever, adaptando as fórmulas a seu modo:

Mas o que lhe dá realmente seu caráter único e marca a ruptura efetuada no campo literário é a maneira pela qual Huysmans usa e dispõe as referências e intertextos e como ele desnorтеia o leitor, que não sabe ao certo como abordar o romance que, ainda hoje não se encaixa no *habitus* de leitura do gênero. (CATHARINA, 2005, p. 234)

Indiscutível é o fato de que *À rebours* foi o marco da carreira huysmansiana em função de suas excentricidades. Diferentemente dos enredos carregados por grande quantidade de personagens representando as personalidades humanas, em *À rebours* a ação

foi colocada em segundo plano, fixando seu enredo em uma única personagem e diminuindo a possibilidade de interações com diálogos. A trama não se apegava a uma questão social ou a uma relação amorosa; Huysmans não deu lugar ao acaso, mas priorizou o belo e o raro, buscando a perfeição alcançada de forma artificial, justamente por estar livre das falhas às quais estão sujeitas as criações da natureza. De acordo com José Carlos Seabra Pereira (1975) isto se liga, de certa forma, ao preceito hegeliano relacionado à Arte e Natureza, onde esta deveria imitar aquela, e apontou como referência um trecho do capítulo VIII do romance huysmansiano: “Depois das flores artificiais a imitar as verdadeiras, queria flores naturais que imitassem as falsas” (HUYSMANS, 2011, p. 155).

Para alcançar seu intuito de concentrar a atenção no protagonista era necessário que o mesmo ficasse isolado e isso não se restringia somente ao aspecto físico, mas também ao psicológico. Esse refúgio era buscado no devaneio, como uma “correspondência daquelas preferências exteriores naquilo que o Poeta cria para o seu próprio esvair-se no Tempo” (PEREIRA, 1975, p. 29).

A figura escolhida para interpretar essa obra tão ousada e inovadora foi o duque Jean Floressas des Esseintes, o último representante de sua família que, ao optar pela reclusão em sua torre de marfim, selou o destino de dar um fim à linhagem dos Floressas des Esseintes. Sua vida fora marcada pela solidão voluntária e isso também se refletiu nos relacionamentos amorosos. Mesmo sem saber ao certo se ele optou pelo celibato em função da homossexualidade, do medo de pecar ou, simplesmente, do desejo de viver em seu claustro particular,

temos a certeza de que se casar e ter filhos não estava em seus planos: “Que loucura procriar crianças!, pensava Des Esseintes” (HUYSMANS, 2011, p. 234).

Existe outra questão que foi levantada por Pereira (1975), no que diz respeito à aversão da personagem pela hereditariedade, e vai além de sua sexualidade e seu desejo de solidão. Uma das primeiras informações fornecidas por Huysmans, já no primeiro capítulo de *À rebours*, é que a extinção dos Floressas des Esseintes fora causada por diversas relações consanguíneas no decorrer dos anos e por isso a saúde dos descendentes se esgotava cada vez mais, até chegar a seu último representante vivo, Des Esseintes, “um jovem franzino de trinta anos, anêmico e nervoso” (HUYSMANS, 2011, p. 68). Desta forma, segundo Pereira, as estranhezas da personalidade do duque foram impostas por essa falha em sua hereditariedade e, embora isso nos faça lembrar dos princípios naturalistas, ele esclareceu que a visão mecanicista do Naturalismo era insuficiente para ilustrar uma figura tão complexa quanto aquela.

Des Esseintes não deu a ninguém seu novo endereço e, portanto, não recebia visitas; também não saía de casa, tendo feito apenas uma tentativa frustrada de viajar a Londres. Essa solidão se traduzia no tédio que, somado aos problemas hereditários, resultava na nevrose que o aterrorizava. Pereira (1975) relacionou esta nevrose aos devaneios, já que, por meio destes, a personagem tentava fugir daquele. Vivendo em um mundo tão sombrio, o que restava a Des Esseintes era buscar, “na senda de Baudelaire, *‘les paradis artificiels’*” (p. 35) e isso ele sabia fazer bem. Parece fácil encontrar diferentes sensações quando se está cercado de refinada mobília; obras de arte; uma biblioteca que, embora não fosse grande, era

altamente selecionada; e tantas outras coisas que o agradavam. Durante algum tempo, sua vida oscilou entre o êxtase das sensações e o abismo da nevrose, até que suas forças se esgotaram e ele foi obrigado a “abandonar aquela solidão, voltar a Paris, reingressar na vida comum, tratar de distrair-se como os outros” (HUYSMANS, 2011, p. 278).

É difícil fazer um resumo do romance, pois o autor passeou por diversos caminhos da arte e desviou-se de todo senso comum presente na literatura. O texto permite que cada leitor interprete à sua maneira as sensações provocadas por ele, pois cada capítulo apresentou paisagens, cheiros, sabores etc. e, agindo sobre tudo isso estava *Des Esseintes*, com seu gênio singular. A composição dessa combinação surgiu, para Huysmans, a partir de pesquisas e planejamentos:

[...] eu imaginava um senhor Folantin mais letrado, mais refinado, mais rico e que havia descoberto, no artifício, um derivativo para o desgosto que lhe inspiram as azáfamas da vida e os costumes americanos de seu tempo; eu o representava fugindo à toda pressa para o sonho, refugiando-se na ilusão de magias extravagantes, vivendo sozinho, longe do seu século, na lembrança evocada de épocas mais cordiais, de ambientes menos vis. E à medida que eu refletia nisso, o assunto se avolumava e impunha a necessidade de pacientes pesquisas; cada capítulo tornava-se o suco de uma especialidade, o sublimado de uma arte diferente; condensava-se num *of meat* de pedrarias, de perfume, de flores, de literatura religiosa e laica, de música profana e cantochão. (HUYSMANS, 2011, p. 293)

Des Esseintes é o agente central de todo movimento artístico que ocorreu ao longo da história, fazendo com que a crítica relacionasse ao protagonista toda manifestação estética presente no romance. Assim, ele passou a ser reconhecido por seus hábitos, como vemos na matéria do *Correio da Manhã* em 12 de julho de 1953, que, ao apresentar a exposição de vitrais no Museu de Arte Decorativa, na França, citou Huysmans por conta de Des Esseintes, que guiou os simbolistas para o “feitoço dessas joalherias policrômicas”. Em 10 de agosto de 1987, o *Jornal do Brasil* também mencionou Des Esseintes quando anunciou o lançamento do livro *Saberes e odores, o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*, pois a personagem huysmansiana havia recusado os aromas naturais em favor das flores artificiais. Ainda no ano de 1987, Nilo Scalzo publicou um artigo para *O Estado de São Paulo* no qual afirmou que o poema “Os ingênuos” de Manuel Bandeira tinha uma nota que indicava uma referência a Des Esseintes por conta da languidez e da emoção silenciosa presentes nos versos.

Nas críticas também podemos encontrar várias interpretações e opiniões a respeito de *À rebours*, que era, geralmente, reconhecido como uma obra audaciosa e confusa, sendo uma referência na carreira do autor. Era difícil até mesmo fazer uma definição do movimento literário no qual a obra se encaixaria de forma mais coerente, mesmo porque cada um enxergava um determinado aspecto com mais nitidez e isso influenciava na forma de interpretar e classificar o romance. Exemplo disso é que Huysmans foi apontado tanto como representante do Decadentismo quanto do Simbolismo e em ambos os casos pelo lançamento de *À rebours*. Pereira (1975, p. 4) fez uma distinção

entre estes dois movimentos de forma bem esclarecedora, pois, mesmo tendo coexistido, o Decadentismo “foi sobretudo um estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística” e o Simbolismo “se apresenta como sistematizável doutrina”.

Desse ponto de vista parece mais viável que *À rebours* seja ligada ao Decadentismo, pois esse livro representou um momento de criação artística na carreira do autor que permitiu experimentar o novo e fugir dos padrões literários mais difundidos. No momento em que *À rebours* foi lançado a escrita huysmansiana desligou-se de seu estilo anterior e os jornais mencionaram o fato, como podemos observar, por exemplo, em *A Batalha*, que em 1932 citou Huysmans por ter sido um discípulo de Zola que passou à decadência, fazendo parte da luta travada entre Naturalismo e Simbolismo. Esse mesmo texto foi publicado novamente no *Jornal do Brasil* em 29 de dezembro de 1948. No *Diário de Notícias*, em 6 de julho de 1958, ao discutir a transição do Realismo ao Impressionismo, Afrânio Coutinho fez referência ao criador de *Des Esseintes* por conta de uma citação do autor que traduzia a reação literária. A frase foi dita pela personagem quando esta afirmou que a era da natureza havia passado.

Entendê-lo como decadentista não quer dizer que encontraremos somente elogios às inovações literárias alcançadas por ele, pois naquele período saltar de uma forma estritamente analítica, descritiva e cientificista para uma escrita imaginativa e requintada certamente não teve aceitação unânime. No número do jornal *O País*, de 25 de dezembro de 1892, um texto descrevia o lamento pela falta de originalidade da literatura brasileira que “[...] não é propriamente uma literatura nacional, porque, por

infelicidade, ninguém se preocupa com a terra. Os olhos dos nossos poetas veem as constelações de outros céus [...]” e já caminhava para a “caquexia do decadentismo” e citou Huysmans entre os escritores que seriam seguidos no novo movimento.

Em 10 de fevereiro de 1898, Olavo Bilac definiu o espírito decadentista como “a fome de ter originalidade, haja o que houver” e alertou seus leitores de *O Estado de São Paulo* para o fato de que a Decadência não se manifestava simplesmente na prosa de Huysmans e na poesia de Mallarmé, pois a decomposição das letras vinha acompanhada da decomposição dos costumes. Se o fato do “complicado e desequilibrado Des Esseintes” ter mandado incrustar o casco de uma tartaruga com pedras preciosas parecia insensível aos olhos dos leitores, as senhoras parisienses excederam este estranho desejo da personagem ao lançarem a moda de usar um pequeno cágado vivo, com a carapaça incrustada de pedras e pendurado ao pescoço por um cordão de ouro.

Toda forma artística recebeu atenção no Decadentismo; o prazer produzido pela observação do belo foi a essência desse movimento e, assim, pinturas, objetos de arte, grandes acervos literários tornaram-se o destaque da estética decadentista. O diálogo que se estabeleceu entre as artes no século XIX tinha o objetivo de renovar a maneira de trabalhar com a arte em suas diversas formas:

Às *avessas* propõe assim, estabelecendo uma tensão no campo literário e artístico, por se contrapor, à primeira vista, aos valores romanescos então mais em voga (os do romance realista-naturalista) uma nova produção discursiva instauradora de novos valores estéticos que

não os vigentes. O texto literário, pela proposta estética de Huysmans em *Às avessas*, passa a valer pelo trabalho textual e pela estreita relação entre a literatura e os discursos de outras artes, como a pintura, a arte decorativa, a música e com seu próprio campo, prefaciando assim um certo filão de romances do século XX, no qual os aspectos interdiscursivos são privilegiados, a trama posta em segundo plano e a metadiscursividade em destaque. (CATHARINA, 2005, p. 32)

O autor transformou seu texto em uma cena onde o leitor pode enxergar a imagem descrita com uma precisão impecável, sem perder o encanto da poesia. Em suas mãos o texto ganhou uma interpretação muito além da visual, tornando-se uma imagem viva, com cores, formatos e vozes. Mesclando sensações auditivas e visuais ele colocou em seus textos mais do que a música ou a pintura poderiam oferecer, pois teve a habilidade de garimpar os fatos rotineiros e inserir recursos próprios da poesia dentro da narrativa.

Em uma das passagens mais belas da obra, Huysmans criou uma cena onde seu protagonista serviu-se da sinestesia para traduzir o sabor de seus licores de uma forma que mesmo o leitor que nunca tenha levado uma gota de álcool à boca, entenda a sensação causada por cada um deles:

De resto, cada licor correspondia, segundo ele, como gosto, ao som de um instrumento. O curaçu seco, por exemplo, à clarineta cujo encanto é picante e aveludado; o kümmel, ao oboé, com seu timbre sonoro anasalado; a menta e o anisete, à flauta, a um só tempo açucarada e picante, pipilante e doce; enquanto, para completar a orquestra, o kirsch toca furiosamente o clarim; o gim e o uísque arrebata o paladar com seu estridente estrépito

de pistões e trombones, a bagaceira fulmina com o ensurdecido alarido das tubas, e rolam os trovões do címbalo e da caixa percutidos com toda força, na pele da boca, pelos rakis de Quios e os mástiques! (HUYSMANS, 2011, p. 113)

O *fin-de-siècle* era animado por uma sensibilidade estética que não era novidade na vida de Huysmans, já que, entre os anos de 1867 e 1905, ele publicou em jornais e revistas diversos artigos a respeito das obras expostas nos Salões oficiais e exposições de arte nas quais exerceu a função de crítico. Alguns destes textos foram reunidos em dois livros, *L'Art moderne* (1883) e *Certains* (1889). O posicionamento mais profissional ao discorrer sobre obras artísticas é visível em *À rebours*; exemplo disso acontece quando Des Esseintes tece elucubrações em relação ao pintor Gustave Moreau. O fator curioso nesse caso é que Moreau foi citado em 1883 em *L'art moderne* e, no ano seguinte, teve seus quadros “Salomé dansant devant Herodes” e “L'Apparition” detalhados um capítulo no romance. Apesar do estilo de Moreau não corresponder à estética huysmansiana, sua forma pessoal de fazer arte, o uso das cores e de aspectos exóticos eram apreciados por Huysmans. No capítulo V, o romance apresentou uma descrição intensa e detalhada de dois quadros, trecho que ganhou repercussão entre a crítica e os leitores pela capacidade do autor em dar movimento à cena e torná-la bela, apesar dos sentimentos negativos que a história bíblica desperta, já que após dançar para Herodes Salomé pediu-lhe a cabeça de João Batista.

No Brasil, o escritor e jornalista João do Rio mostrou interesse pela figura de Salomé; em um artigo escrito para *O País* em 11 de junho de 1918, fez apontamentos sobre a figura bíblica e sua transposição para a literatura:

Salomé saiu de meia dúzia de linhas da *Bíblia* para a pintura. Podemos dizer que essa senhora, dançarina aos quarenta anos, andou a metamorfosear-se desde o Quatrocento italiano até Gustave Moreau. Com esse excepcional místico da Luxúria ela tomou a forma definitiva e máxima. Toda a arte de excessos sem misericórdia, todo o sentimento de domínio fatal da carne, todo o delírio religioso da literatura contemporânea emana das diversas Salomé de Moreau. Quem para elas chamou a atenção do universo foi Huysmans nas páginas do seu memorável livro *À rebours*. (RIO, 1918, p. 4)

O trecho traduziu de forma breve, porém completa, o caminho percorrido por Salomé e o valor da obra huysmansiana para outras áreas artísticas e, neste caso em particular, para a repercussão dessa personagem que, com o tempo, ganhou espaço fora dos textos religiosos e foi reinterpretada pela pintura e literatura.

No mesmo artigo, João do Rio comentou a respeito de Oscar Wilde, a quem chamaram de plagiário porsupostamente receber influências da escrita de Huysmans. Isso porque em seu romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), ele deixou suas impressões referentes ao livro *À rebours*, que, provavelmente, o levou até Gustave Moreau e este, por sua vez, até Salomé, transformada por Wilde em uma peça que ganhou o nome da protagonista.

O romance *O retrato de Dorian Gray*, aliás, foi tema de outras reportagens que fizeram ligações entre ele, *À rebours* e seus protagonistas. Temos, entretanto, um longo texto de 24 de novembro de 1927, publicado pelo jornal *O País*, que contrariou o senso comum afirmando que o requinte próprio de Wilde não poderia ser dominado por outro autor e, conseqüentemente,

Des Esseintes não teria sido um molde para a criação de Dorian Gray e sim uma simples influência. Havia grande oposição entre a personalidade de cada personagem, “Des Esseintes fez-se requintado — pela doença. Dorian Gray fez-se doente — pelo requinte”. E o que podia ser identificado nos dois romances eram outros elementos estéticos, como as pedras preciosas, os licores, os móveis etc.

Alguns anos depois, em 1938, o *Correio Paulistano* apresentou um artigo que abordou a influência para o mal que certos livros exerciam sobre os leitores. *O retrato de Dorian Gray* foi citado como um livro que foi vítima da sugestão de *À rebours*. Willian Gaunt seguiu a mesma ideia quando escreveu sobre Oscar Wilde em 22 de setembro de 1946 para o *Correio da Manhã* e alegou que a obra wildeana não tinha a “sinistra intensidade” de *À rebours*, pois, diferentemente desta, possuía certa alegria e liberdade.

Contrário ao pensamento de que Huysmans havia sido um simples modelo para Wilde, Umberto Eco, como apontou um artigo do *Jornal do Brasil* em 2003, acreditava que o inglês era um “repetidor dos lugares-comuns da época vitoriana” e reduziu *O retrato de Dorian Gray* a uma imitação de *Peau de chagrin*, de Balzac, e *À rebours*, de Huysmans.

Independentemente das discussões a respeito dos elementos em comum existentes nas duas obras, em 20 de maio de 1978 outro artigo do *Jornal do Brasil* fez uma observação coerente ao afirmar que o romance *Il piacere*, de Gabriele D’Annunzio, juntamente com *À rebours*, de Huysmans, e *Retrato de Dorian Gray*, de Wilde, formaram a “trilogia fundamental do Decadentismo”.

Embora Des Esseintes não tivesse qualquer vocação artística, escolheu manter consigo em sua torre de marfim algumas obras literárias cuidadosamente escolhidas. Para ele, os livros tinham um caráter estético, mas, também lenitivo; eram obras assinadas por autores de grande prestígio, como, por exemplo, Baudelaire, Villon, Villiers de l'Isle Adam, Edmond de Goncourt, Paul Verlaine, Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé etc. Este último desenvolveu uma relação mais estreita com a personagem, tanto em *À rebours* quanto fora dele. Des Esseintes sempre o tratou com a reverência merecida: “Com exceção desses poetas e de Stéphane Mallarmé, que ordenou ao seu criado pusesse de lado para classificá-lo à parte, Des Esseintes era muito pouco atraído pelos poetas” (HUYSMANS, 2011, p. 254). A preferência do duque entre as obramallarmeanas ficou evidente no trecho a seguir:

Entre as onze peças reunidas sob essa capa [*Alguns versos de Mallarmé*], algumas, *As janelas, O epílogo azul*, solicitavam-no; todavia, mais que outras, um fragmento da *Herodiade* o subjugava, em certas horas, feito um sortilégio. Quantas vezes, sob o candeeiro de luzes veladas a iluminar o aposento silencioso, não se sentira tocado por essa Herodiade que, na obra de Gustave Moreau então engolfada pela sombra, se eclipsava, mais ligeira, só deixando entrever uma estátua confusa, ainda branca, num braseiro apagado de pedrarias! (HUYSMANS, 2011, p. 261)

E, dentre as críticas que surgiram polvorosas para recriminar a nova escrita proposta em *À rebours*, Mallarmé mostrou-se pronto a encontrar e ressaltar aspectos positivos, demonstrando gratidão por ter sido lembrado e colocado entre os escritores que Huysmans

considerava como os mais importantes. Abaixo, podemos conferir um fragmento da carta escrita por ele ao amigo Huysmans, em 18 de maio de 1884:

[...] Não posso esperar, não para lhe agradecer (pois você não falou para me agradar), mas para dizer o quanto estou simples e profundamente feliz por meu nome circular, muito à vontade, nesse belo livro (o quarto dos fundos de sua mente), um hóspede que veste trajes orgulhosos desenhados pela mais requintada simpatia artística! (MALLARMÉ, 2011, p. 320)

Diante da longa carreira de Huysmans, durante a qual caminhou por diferentes escolas e buscou maneiras de inovar e impactar seus leitores, existe uma infinidade de temas a serem estudados, em especial referentes ao romance *À rebours*, com o qual o autor marcou “uma importante fronteira na definição do gênero romanesco, pela proposta de novos temas de exploração do gênero que, doravante, deve mergulhar, como fizera o poeta [Baudelaire], nas profundezas da alma do indivíduo, e de novos valores estéticos, trazendo a poesia para o romance” (CATHARINA, 2005, p. 40). Além disso, como pudemos observar, tudo o que fora escrito antes de 1884 convergiu para a criação de *À rebours* e as obras posteriores surgiram das ideias nascidas com este mesmo romance, o que faz dele um ponto de referência para a carreira do autor e um consagrado exemplo de literatura *fin-de-siècle*.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. 3.ed. Préface de Théophile Gautier. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.
- BILAC, Olavo. Diário do Rio. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: O Estado de S. Paulo S.A., p. 1, 2. col., 10 fev., 1898.
- BILAC., Olavo. Diário do Rio. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: O Estado de S. Paulo S.A., p. 1, 1.-2. col., 3 mar., 1898.
- CACCIAGLIA, Mário. Gabrielle D'Annunzio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 10, 1.-5, col., Caderno B, 20 maio, 1978.
- CARDOSO, Jayme. Em torno de duas estéticas. D'Annunzio e Wilde. O País. Rio de Janeiro, p. 1, 7. col., p. 5, 3.-4. col., 24 nov., 1927.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. Do Realismo ao Impressionismo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: Diário de Notícias S.A., p. 3, 6. col., p. 4, 1.-2. col., 6 jul., 1958.
- FRESNOIS, André du. *Une étape de la conversion de Huysmans d'après des lettres inédites à Mme de C*. London: Forgotten Books, 2018.
- GAUNT, Willian. Aspectos literários de Oscar Wilde. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: Correio da Manhã S.A., p. 1, 5.-9. col., p. 2, 5.-6. col., 22 set., 1946.
- GINISTRY, Paul. M. Huysmans, estranho... In: HUYSMANS, Joris-Karl. Às Avessas. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, p. 313-314, 2011.
- GROJNOWSKI, Daniel. *Daniel Grojnowski présente À rebours de J.-K. Huysmans*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Bibliothèque Charpentier, p. 176-185, 1891. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k_r=jules%20huret?rk=171674;4. Acesso em: 12 nov. 2019.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Le drageoir aux épices*. Paris: Alphonse Lemerre, 1874.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Marthe, histoire d'une fille*. Paris: Librairie G. Charpentier, 1876.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *L'Art moderne*. Paris: Henri Vaton, 1883.

- HUYSMANS, Joris-Karl. *Certains*. Paris: Tresse & Stock, 1889.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Le roman de Durtal*. Paris: Bartillat, 1999.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às Avestas*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, p. 63-287, 2011.
- ISSACHAROFF, Michael. J.-K. *Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*. Paris: Éditions Klincksieck, 1970.
- MALLARMÉ, Stéphane. Carta a Huysmans. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Às Avestas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, p. 320, 2011.
- MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do Decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NASCIMENTO, Evandro. Uma aula aberta de Umberto Eco. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Ideias/Livros, p. 5, 2.-3. col., 5 jul., 2003.
- PAPINI, Giovanni. Visita a Freud. Tradução de Edgard de Abreu. *A Batalha*. Rio de Janeiro, p. 1, 4.-6 col., p. 2, 7.-8 col., maio, 1932.
- PATI, Francisco. A influência da leitura. *Correio Paulistano*. São Paulo: Tipografia Paulista, p. 4, 6.-7. col., set., 1938.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Introdução ao estudo do Decadentismo e do Simbolismo em Portugal. In: PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo em Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, p. 1-102, 1975.
- RIBAS, Anselmo. [pseudônimo de Coelho Neto]. A capital federal. *O País*. Rio de Janeiro, p. 1, 1. col., p. 2, 8. col., 25 dez., 1892.
- RIO, João do. [pseudônimo de Paulo Barreto]. O último escândalo de Salomé. *O País*. Rio de Janeiro, p. 4, 6.-7. col., 11 jun., 1918.
- SCALZO, Nilo. Onestaldo de Pennafort, tradutor/poeta. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: O Estado de S. Paulo S.A., p. 3, 1.-3. col., 23 maio, 1987.
- SIMON, Michel. Cartas de Paris. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: Correio da Manhã S.A., p. 1, 1.-3. col., 12 jul., 1953.
- THOMAZ, Joaquim. Registro literário. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil S.A., p. 6, rodapé, 29 dez., 1948.
- TRIGO, Luciano. O crepúsculo dos cheiros. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil S.A., p. 6, 1.-5. Col, 10 ago., Caderno B ,1987.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Ward, Lock & Co., 1891.

07

**A NATUREZA DO MAL EM “MARKHEIM”,
DE ROBERT LOUIS STEVENSON¹**

Felipe Motta Veiga

Felipe Motta Veiga

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob orientação do professor Dr. João Cezar de Castro Rocha.

Pesquisa os gêneros da sátira e da polêmica e, mais particularmente, as obras do autor austríaco Karl Kraus e do brasileiro Nelson Rodrigues.

Integra o projeto de pesquisa “Ficção: arqueologia, antropologia e materialidade do conceito”, coordenado pelo professor João Cezar (UERJ).

Estagiário na Casa de Leitura Dirce Côrtes Riedel.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2995111583646677>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0902-6402>.

Email: felipeveiga11@hotmail.com.

Resumo: O presente artigo faz uma leitura detida do conto “Markheim”, de Robert Louis Stevenson, com o propósito de discutir uma das questões centrais abordadas pelo autor nessa narrativa: o problema da natureza do mal. Duas visões distintas se opõem em “Markheim”: o mal como algo congênito, inerente ao ser humano e enraizado em sua personalidade, e o mal como fruto das ações humanas, determinadas por circunstâncias externas. Para auxiliar nossa análise e estabelecer a tradição a que o conto se

1 Título em língua estrangeira: “The nature of evil in Robert Louis Stevenson’s ‘Markheim’”.

filia, recorreremos a textos teóricos sobre o horror, o gótico e o grotesco. Assim, esperamos ressaltar a importância de uma história que, se não está entre as mais conhecidas de Stevenson, certamente merece atenção pela sua densidade e sua maneira inovadora de tratar de temas tradicionais na história da literatura, como os temas do espelho, do duplo e, sobretudo, do mal.

Palavras-chave: Robert Louis Stevenson. Mal. Horror. Circunstâncias. Duplo.

Abstract: The article provides a detailed reading of Robert Louis Stevenson's short story "Markheim", with the aim of discussing one of the central issues addressed by the author in this narrative: the problem of the nature of evil. Two distinct visions oppose each other in "Markheim": the evil as something congenital, inherent to human beings and rooted in their personality, and the evil as the fruit of human actions, determined by external circumstances. In order to support our analysis and establish the tradition to which the story is affiliated, we resort to theoretical texts on horror, gothic and grotesque. In this way, we hope to emphasize the importance of a story which, while not being among Stevenson's best known stories, certainly deserves attention for its density and its innovative way of dealing with traditional themes in the history of literature, such as the themes of the mirror, the double and, above all, the evil.

Keywords: Robert Louis Stevenson. Evil. Horror. Circumstances. Double.

Na mesma época em que escrevia aquela que ia se tornar, talvez, a sua história mais famosa — *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* —, o escritor escocês Robert Louis Stevenson trabalhava numa prosa de ficção mais curta, mais enxuta, mas não menos

densa em suas investigações sobre as fissuras na personalidade e na consciência humana, constantemente cindida entre o bem e o mal. A ideia de Stevenson, a princípio, era publicá-la na edição natalina de 1884 da *Pall Mall Gazette*. Mas, sem conseguir terminar o trabalho a tempo, viu a oportunidade de trazê-la à luz dois anos depois, na coletânea de Henry Norman intitulada *The Broken Shaft: Tales in Mid-Ocean*, onde figura ao lado de textos de outros autores vitorianos.

A prosa em questão é “Markheim”, um conto de Natal. Mas um conto sombrio, deveras inquietante e misterioso. Se, na primeira metade do século XIX, um autor como Nikolai Gógol havia feito da “Noite de Natal” uma ocasião propícia para a eclosão de forças sobrenaturais e o aparecimento de seres fantásticos, capazes de atijar desejos humanos primitivos, e se, antes de Gogol, E.T.A. Hoffmann tomara os festejos e as “Aventuras da Noite de São Silvestre” como um momento de desarranjo cósmico em que o ser humano pode confrontar-se com sua própria imagem ou com seu duplo,² o certo é que o conto de Stevenson difere de seus predecessores pela atmosfera sobejamente obscura. As aparições que irrompem no Natal em “Markheim” não guardam qualquer traço cômico ou caricatural, de tradição popular, do tipo que encontramos nas bruxas e nos diabos de Gógol; e sua abordagem do tema da duplicidade transita por zonas mais turvas e abjetas da psique humana que a abordagem de Hoffmann.

2 Ver as traduções brasileiras dessas duas narrativas: HOFFMANN, E. T. A. As aventuras da Noite de São Silvestre. In: HOFFMANN, E. T. A. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação da Liberdade, 2017, e GÓGOL, Nikolai. Noite de Natal. In: GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras histórias*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

Mas de que trata este conto, afinal? E por que podemos dizer que ele ocupa um lugar especial na obra de Stevenson e na tradição literária à qual está vinculado? Para começar a responder a essas perguntas, façamos um resumo do enredo.

No dia do Natal, um homem chamado Markheim, sobrinho de um rico colecionador de objetos antigos, se dirige a uma loja de antiguidades para comprar um presente para a mulher com quem pretende se casar — este é, ao menos, o pretexto que dá ao dono da loja, um antiquário astuto, um tanto impaciente e mordaz. O que o velho antiquário não sabe, contudo, mas talvez apenas suspeite, é que seu cliente está ali por outro motivo. Quer dizer: pretende assassiná-lo e roubar seu dinheiro, e é precisamente isso que acontece. No entanto, prestes a cometer o crime, Markheim hesita, vê-se assaltado por sentimentos conflitantes e mergulhado numa espécie de paranoia, um estado de violenta inquietação que se intensificará vertiginosamente, segundo a segundo, a partir do momento em que o assassinato se concretizar. Boa parte das páginas do conto relatam os pensamentos, as lembranças e as impressões fugidias que atormentam o criminoso durante o tempo que sucede à consumação de seu ato — o mesmo tempo “que se esgotara para a vítima e havia se tornado urgente e crucial para o assassino” (STEVENSON, 2015, p. 221). É então que surge, em plena loja de antiguidades, uma figura que parecerá a Markheim simultaneamente familiar e estranha, amistosa e ameaçadora, um visitante a lhe oferecer ajuda para dar cabo de seus tormentos e sair de lá, a salvo, com o dinheiro roubado.

Escrito no período decadentista, “Markheim” pode ser considerado, sob certos aspectos, um conto gótico — e aqui

tomaremos por referência as características que Fred Botting atribui a este gênero. Os acontecimentos que constituem o conto escapam aos nexos racionais de causa e efeito próprios à literatura naturalista ou realista; o protagonista, longe de ser um homem exemplar, é um sujeito que padece de “distúrbios de saúde mental”, de “paixões incontrolláveis, emoções violentas e voos de fantasia” (BOTTING, 2014, p. 2); a narração de suas ações visa, primordialmente, despertar no leitor afetos desagradáveis e “frequentemente extremos e negativos: medo, angústia, terror, horror, nojo e repulsa” (BOTTING, 2014, p. 6), e ele próprio, no momento de executar o crime, é tomado de um misto de “pavor, horror e determinação, fascínio e repulsa física” (STEVENSON, 2015, p. 219) — a experiência do personagem reverberando a experiência do leitor, traço típico das histórias de horror.³ Assim também, a loja de antiguidades onde se passa a trama, repleta de relógios de parede e imersa num claro-escuro vacilante, manifesta “perturbação e ambivalência em termos espaciais” (BOTTING, 2014, p. 4), como uma materialização do estado de ânimo do protagonista. Além do mais, o motivo gótico do *Doppelgänger*, elaborado em profundidade em “Dr. Jekyll e Mr. Hyde”, é tematizado em “Markheim” quer seja pela profusão de espelhos ao longo do conto, quer seja pela irrupção de um *alter ego* do protagonista.

Esses apontamentos a respeito do gênero a que se filia o conto, e ainda outras considerações que faremos doravante a partir de uma análise tão minuciosa quanto possível do texto, são relevantes porque nos preparam para lidar com um problema mais amplo e

3 Lembremos do que diz Noël Carroll no ensaio “A natureza do horror”: “no horror, as emoções dos personagens e as do público estão sincronizadas em certos aspectos importantes” (1999, p. 34).

complexo colocado em cena pelo autor. Se, para Stevenson, como observa Davi Arrigucci Jr., cada um dos componentes, incidentes e personagens de qualquer narrativa romanesca deve “buscar um efeito único, exprimindo a mesma ideia, de modo que todas soem juntas ‘como notas harmoniosas na música ou como os matizes graduados numa boa pintura’” (ARRIGUCCI JR., 2015, p. 334),⁴ um olhar cuidadoso sobre algumas partes fulcrais deste conto nos ajudará a ter uma visão mais detalhada daquele que é, defendemos nós, o principal problema discutido por ele, o problema da natureza do mal. Em “Markheim”, esse problema se insinua em cada um dos símbolos e cenas que compõem a trama, e para enfrentá-lo precisamos avançar pelas fendas abertas pelo autor, os “espaços vazios sugeridos pelo discurso narrativo lacunar à imaginação de quem lê”. (ARRIGUCCI JR., 2015, p. 334)⁵

Logo no começo do conto sabemos, pelas palavras do antiqüário, que Markheim não consegue olhá-lo diretamente nos olhos; ele se sente acuado perante o negociante, porque tem de dissimular a verdadeira razão pela qual está visitando a loja de antiguidades. Também pela voz do narrador, acompanhamos de perto, apreensivos, toda a agitação que toma conta do protagonista; e cabe salientar desde já que a descrição dos “sintomas”, as reações e estados físicos que o acometem, é recorrente ao longo da história. Observamos sua agitação se agravar a seguir, quando Markheim vê

4 Aliás, continua Davi Arrigucci Jr. (2015, p. 337), a faculdade humana que o próprio Stevenson julgava capaz de articular as partes de uma narrativa num todo é precisamente a imaginação, cujo “papel estruturador [...] inventa e dispõe os acontecimentos para o olhar”.

5 É também pelo caráter aberto, fragmentário de sua prosa que *Markheim* se aproxima da literatura de horror. Stevenson, nesse sentido, parece seguir a divisa de Lovecraft recordada por Carroll em “A natureza do horror” (1999, p. 46): “Apenas o suficiente é sugerido e apenas o mínimo é dito”. E Carroll explica logo em seguida: “A ideia aqui é a de que o melhor horror se vale da sugestão, leva o leitor a imaginar o que está acontecendo”.

o antiquário abaixar-se para pegar um objeto: “e foi ele fazer isso para que um estremecimento percorresse o corpo de Markheim, um impulso repentino na mão e no pé, um sobressalto inesperado em face de tantas paixões tumultuosas” (STEVENSON, 2015, p. 217).

A primeira coisa que o antiquário mostra a seu cliente é um espelho datado do século quinze. Esse objeto, segundo o antiquário, pertenceu a alguém que tinha “uma situação exatamente como a sua, meu caro senhor: sobrinho e único herdeiro de um notável colecionador” (STEVENSON, 2015, p. 217). Já aqui, por meio de um símbolo consagrado há séculos na literatura e da coincidência entre a condição do cliente e a do antigo proprietário do objeto, somos introduzidos ao tema da duplicidade, um dos temas centrais do conto. Mas a visão de seu reflexo no espelho faz o nosso protagonista recuar de horror, e o motivo que o leva a se assustar diz muito sobre o conflito instaurado em sua psique: espelho é, para Markheim, “uma maldita lembrança dos anos, pecados, desatinos”, uma “consciência portátil” (STEVENSON, 2015, p. 218). Ao contemplar-se no espelho, ao ver-se de fora, ao descolar a si mesmo de sua imagem, Markheim torna-se consciente de um passado que o envergonha e oprime; é por isso que reage com indignação à proposta do antiquário, chegando a ofendê-lo com palavras rudes. Ele não suporta olhar para sua própria imagem porque não suporta tomar consciência de seu passado. Caso queira levar adiante o plano criminoso, não deve permitir que haja espaço algum para reflexão (no sentido de autoconsciência e no sentido de imagem refletida).

Porém, como tantos personagens de Stevenson, Markheim tem um passado que nos é, a princípio, desconhecido. E antes

mesmo de termos acesso a algumas de suas memórias, começamos a vislumbrar, numa fala um tanto divagante dirigida ao antiquário, as intenções que o levaram no dia de Natal à loja de antiguidades:

a vida é tão curta e incerta que eu não me apressaria em abandonar prazer nenhum [...]. Em vez disso, deveríamos nos agarrar às menores coisas, feito um homem à beira de um abismo. Cada segundo é um abismo [...] de mais de mil metros de altura, alto o bastante, no caso de uma queda, para nos despojar de cada traço de humanidade. [...] Falemos um com o outro; por que precisaríamos usar essa máscara? (STEVENSON, 2015, p. 218-219)

Trata-se de uma fala em tom especulativo, por assim dizer filosófico; Markheim utiliza palavras ambíguas, imprecisas, que certamente não convêm a um diálogo numa loja de antiguidades, cujo propósito é ou deveria ser de ordem comercial. Mas suas palavras não são ausentes de sentido, de modo que vale a pena tentar parafraseá-las. Segundo ele, estar à beira do abismo é situar-se em cada segundo entre a vida e a morte, entre o humano e o desumano, entre o bem e o mal, num estado duradouro de hesitação ou, melhor dizendo, no adiamento prolongado da decisão final (no caso do protagonista, a decisão de matar, que implica negar a humanidade do outro negando a sua própria).

No fim da passagem citada acima, Markheim — o dissimulado Markheim — expõe o desejo de libertar-se, junto com o antiquário, de uma suposta “máscara”. Mais adiante adentraremos no tema da máscara, de suma importância para Stevenson; por enquanto, cumpre notar que a libertação buscada pelo protagonista terá de esperar mais um pouco. É que, no momento em que o antiquário

se abaixa novamente para pegar um outro objeto, Markheim, num misto de fascínio e repulsa, puxa do bolso uma adaga e lhe desfere o golpe fatal. Enfim a linha entre o humano e o desumano é cruzada. A partir de então, vemos o assassino tendo de lidar com as consequências de seu crime, acochado pelo medo de ser descoberto e morto, presa de um estado de consciência — ou de alucinação — em que a fronteira entre realidade e fantasia se dilui: “enquanto uma porção de sua mente mantinha-se alerta e hábil, outra oscilava à beira da loucura” (STEVENSON, 2015, p. 222-223). Os leitores, por sua vez, ficam em dúvida se os acontecimentos se passam mesmo no espaço exterior, objetivo, da narrativa ou na dimensão subjetiva do protagonista.⁶ Para exacerbar esse efeito, Stevenson emprega pontualmente a técnica narrativa do discurso indireto livre, no qual se misturam a voz do narrador e a voz “interior” do personagem.

De fato, todo o cenário onde transcorre a ação do conto se modifica radicalmente após o assassinato. E o recurso que melhor representa essa transformação talvez sejam os efeitos de luz e de som que o autor mobiliza. Na loja de antiguidades, em cujo chão agora jaz o cadáver do antiquário, o tique-taque e as badaladas dos relógios se fazem mais sonoros, dispersam a atenção do assassino, furtam-lhe as certezas e as convicções enquanto lhe encham a cabeça de preocupações; dentro do estabelecimento, no teto e nas escadas, e lá fora, na calçada, ouvem-se passos alheios. Em meio à escuridão da loja, perpassada apenas por feixes e manchas de claridade, as oscilações da chama de uma vela

6 Pelo relato dos movimentos errantes da consciência de um assassino, “Markheim” faz lembrar, aos leitores de Dostoiévski, um romance realista publicado pelo escritor russo mais de vinte anos antes, *Crime e castigo*. Já pela confusão entre a realidade objetiva e as projeções da mente humana, faz lembrar *A outra volta do parafuso*, novela de um grande escritor e amigo de Stevenson, Henry James.

produzem impressões visuais que desorientam percepção espacial de Markheim;⁷ nos espelhos luxuosos pendurados nas paredes, ele vê “seu rosto repetido muitas e muitas vezes, como se os reflexos fossem um exército de espiões” (STEVENSON, 2015, p. 221), o que o leva a imaginar que por perto há vizinhos “à espreita e ouvindo com atenção e tecendo a corda para enforcá-lo” (STEVENSON, 2015, p. 222). Eventualmente, um sentimento de arrependimento percorre a alma do assassino, mas passa rápido demais; ele conclui que de nada adiantaria sentir remorso, pois não há como mudar o que já está feito. Markheim continua, assim, refém das assombrações do passado, seja o passado recente ou o remoto. “Nunca mais, pressentia ele, estaria suficientemente protegido e a salvo dos olhos observadores dos homens” (STEVENSON, 2015, p. 227).

Sempre que torna a pôr a atenção no morto, Markheim lhe dirige um olhar que gostaria a todo custo de desumanizá-lo, isto é, de despojá-lo dos traços de humanidade. O morto, que entretanto continua a ser um corpo humano, ganha ares de figura grotesca, um “amontoado de roupas velhas junto à poça de sangue” (STEVENSON, 2015, p. 220), “um terno que tivessem enchido de farelo” (STEVENSON, 2015, p. 224) ou, para dizê-lo sucintamente, uma coisa, um objeto à maneira daqueles que povoam a loja de antiguidades, como os relógios.⁸ Daí que o assassino sinta que,

7 Desorientação espacial que é, de acordo com Botting (2014, p. 3), outra marca do gênero gótico, e que muitas vezes vem acompanhada de “ocorrências fantasmagóricas” e “instabilidade na suposta unidade do eu”.

8 Classificamos a figura do cadáver do antiquário como grotesca, segundo a visão de Markheim, porque na narrativa ela oscila entre o humano e o não humano. Essa indeterminação, essa turvação das fronteiras que separam os homens e as coisas é um dos aspectos do grotesco, para Mikhail Bakhtin (2010, p. 28). Davi Arrigucci Jr. (2015, p. 348-349), a propósito, fala do “processo de coisificação a que se reduziu o comerciante, desumanizado e rebaixado ao nível das mercadorias que negociava”.

por obra sua, “aquela porção de vida havia sido interrompida, da mesma forma que o relojoeiro interrompe com o dedo o bater do relógio” (STEVENSON, 2015, p. 225).

A certa altura, porém, eis que a contemplação do rosto do morto deflagra uma lembrança em Markheim. É a lembrança de alguma festa popular, um lugar onde estivera quando criança. Pela primeira vez na narrativa, seu passado é iluminado pelo lampejo de uma reminiscência; mas o que irrompe assim do passado é algo terrível e sórdido. Durante alguns instantes ele volta a ser aquele

garoto que ia de um lado para o outro, engolido pela multidão, dividido entre o interesse e o medo, até avistar, revelando-se na principal área da festa, uma barraca e uma grande tela com quadros grosseiros, pintados em cores berrantes: Brownrigg e a criada inexperiente, os Mannings e o convidado assassinado, Weare e a coronhada fatal de Thurtell, e mais uma vintena de crimes célebres. (STEVENSON, 2015, p. 225)

É com horror, com repulsa visceral, que o protagonista vê mais uma vez diante de si todas essas cenas hediondas representadas nos quadros — as quais, diz o narrador, pela primeira vez ferem seus escrúpulos. Contudo, nem isso, nem a desumanização a que submete o antiquário são suficientes para fazê-lo sentir remorso; ao menos Markheim não quer, não pode sentir nenhum remorso; agora precisa apenas controlar suas emoções e agir calculadamente, sob a pressão implacável do tempo contado nos relógios. Acontece, no entanto, que outras lembranças assomam à sua mente: ele se flagra “relembrando histórias de outros assassinos e do medo que nutriam, assim se

acreditava, de vingadores celestiais” (STEVENSON, 2015, p. 227); logo depois, como o avesso da primeira, uma recordação da inocência e da ternura juvenis, desencadeada por um cântico religioso das crianças na vizinhança, que o leva a sorrir: “estava de volta à igreja, à sonolência dos domingos de verão, à voz do pastor [...] e à indistinta inscrição dos Dez Mandamentos no coro da igreja” (STEVENSON, 2015, p. 229). Perante a justiça divina, aliás, ele crê que seu ato esteja justificado. De acordo com o pensamento de Markheim, Deus conhece suas razões e está pronto a absolvê-lo do crime; a única coisa a temer seria, então, “alguma cisão na continuidade da experiência humana, alguma transgressão intencional da natureza” (STEVENSON, 2015, p. 227), algum fenômeno que escapasse a seus cálculos e levasse seu plano por água abaixo.

Com efeito, o temor do protagonista vai ganhando espessura à medida que a impressão daquela presença fugidia, que talvez estivesse a persegui-lo, se torna cada vez mais forte e opressiva. De início, tal presença “às vezes era uma coisa sem rosto, mas que tinha olhos para ver; outras vezes era uma sombra dele próprio; outras vezes ainda era a imagem do antiquário morto, reavivada pela astúcia e pelo ódio” (STEVENSON, 2015, p. 223). Em seguida, ela toma a forma de uma sombra, tremulando sem parar na porta da loja de antiguidades, junto a um feixe de luz; e, mais adiante, ela parecerá a Markheim “a visão do que poderia ser a cauda de algo inominável, que ele logo perdia de vista” (STEVENSON, 2015, p. 227). Contudo, no momento mesmo em que o assassino, no andar de cima do estabelecimento, vasculha um molho de chaves com o objetivo de abrir um armário do antiquário, essa presença

fantasmagórica se materializa na figura de um visitante, que entra de súbito no quarto onde ele se encontra. É ainda um ser de aparência incerta, cujo contorno “parecia modificar-se e ondular-se como o dos ídolos na loja iluminada pela luz trêmula da vela” (STEVENSON, 2015, p. 230). Mas o mais esquisito é que Markheim

por alguns momentos achou que o conhecesse; em outros, julgou que parecia consigo mesmo; e durante todo o tempo lá estava em seu peito, como uma sensação de terror quase palpável, a convicção de que aquela coisa não era da Terra nem era de Deus. (STEVENSON, 2015, p. 230)

Aí estão as escassas características desse estranho-familiar. Sua fisionomia não é passível de descrição; pelo contrário, é fugidia, movediça, está sujeita às mesmas transformações que os objetos na loja de antiguidades, mal iluminados pela chama oscilante da vela. Assim como o senhor Enfield em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (STEVENSON, 1886) não consegue descrever as feições de Hyde com precisão,⁹ também aqui as palavras do narrador, relatando as impressões e pensamentos de Markheim, não delineiam razoavelmente a figura que está diante dele. Não se trata de um monstro, exatamente; mas, à maneira de tantos monstros, é uma figura intersticial ou contraditória,¹⁰ pois

9 A dificuldade de delimitar a fisionomia de uma aparição sobrenatural ou de um monstro, a impossibilidade de descrevê-los, é uma característica frequente nas narrativas góticas. Vejamos por exemplo esta passagem de *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, em que Enfield diz sobre Hyde: “Não é fácil descrevê-lo. [...] Nunca vi um homem com quem antipatizasse tanto, não sei bem por quê [...]. É um homem de aspecto extraordinário, embora eu não possa citar nada fora do normal. Não, senhor, não consigo, não posso descrevê-lo. E não é por falta de memória, pois declaro que o posso ver neste momento”. (STEVENSON apud CARROLL, 1999, p. 36).

10 Eis o que diz Noël Carroll (1999, p. 50) sobre o caráter intersticial dos monstros das narrativas de horror: “são seres ou criaturas especializadas em ausência de forma, em incompletude, em intersticialidade categorial e em contradição categórica”.

está entre o estranho e o familiar, o eu e o outro; não pertence nem à Terra nem ao Céu, mas talvez a alguma zona tenebrosa em que esses domínios se tocam e se confundem. Podemos entendê-la como o *duplo* de Markheim? Penso que esteja mais para “um prolongamento de sua própria conduta criminoso”, como o definiu Davi Arriguicci Jr. (2015, p. 351). O certo é que ““O que eu possa ser’, devolveu o outro, ‘não faz diferença no serviço que me proponho a lhe prestar.”” (STEVENSON, 2015, p. 230). O serviço, nesse caso, é uma ajuda para que Markheim “seja levado na direção certa” (STEVENSON, 2015, p. 232), isto é, para que descubra onde está o dinheiro e continue agindo conforme seu plano, sem se deter em reflexões de ordem moral.

O interlocutor de Markheim fala com um tom de tranquila (e sinistra) intimidade. Logo o escutamos lhe dizer que “Há tempos o senhor está entre os meus favoritos” (STEVENSON, 2015, p. 230), e mais que isso: “Conheço o senhor até a alma” (STEVENSON, 2015, p. 231). Ao ser defrontado com tal afirmação, o protagonista, espantado, é atirado numa torrente de pensamentos e emoções sombrias, abandonando-se a uma digressão do tipo que fizera quando, no começo da história, propôs ao antiquário uma conversa franca e sem “máscara”. Nessa digressão, o tema da máscara retorna, recebendo finalmente um significado mais completo:

Minha vida não passa de uma paródia e de um insulto contra mim mesmo. Vivi para desvirtuar minha natureza. Todos os homens assim o fazem; todos os homens são melhores do que esse disfarce que os envolve e sufoca. [...] Se tivessem controle de si mesmos... se o senhor pudesse ver o rosto deles, seriam todos bem

diferentes e se destacariam como heróis e santos! Sou pior que a maioria; meu verdadeiro eu está oculto; minha desculpa é conhecida por mim e por Deus. Mas, tivesse tempo, poderia me revelar. (STEVENSON, 2015, p. 231)

Ora, a máscara parece conservar aqui, metaforicamente, a função que herdou da tradição do grotesco, mas da fase romântica do grotesco: ela “dissimula, encobre, engana” (BAKHTIN, 2010, p. 35). O que Markheim quer, portanto, ao menos segundo ele próprio, é libertar-se do disfarce hipócrita, da camada mais superficial e ilusória do ser, aquela que oculta o “verdadeiro eu” e impede que este venha à tona; e note-se que deseja essa libertação não só para si, mas para todos os homens, de maneira que estes obtenham controle sobre seus próprios destinos e façam valer sua vontade livremente.

É em seguida, contudo, que a máscara adquire o sentido pleno nesta narrativa de Stevenson. E aqui, pois, levando em conta todos os aspectos do conto que já examinamos, direcionaremos a nossa atenção a esse tema, que está estreitamente vinculado ao problema da natureza do mal.

De que matéria é feita, poderíamos perguntar, a máscara a que Markheim se refere e que impede a verdadeira humanidade de se manifestar sem constrangimentos? A resposta do protagonista é a seguinte: a máscara são seus atos, sua maneira de agir, há muito tempo orientada para o mal, para a hipocrisia, para o pecado. Mas o protagonista não quer ser julgado pelos seus atos, na medida em que eles foram motivados por circunstâncias que fogem ao seu poder, ou seja, na medida em que ele não tem autonomia em

relação às circunstâncias e não é livre para fazer suas escolhas. Markheim pode ser considerado mau por praticar ações más; mas, consoante seu modo de ver, ele não é em essência o que ele faz, ou pelo menos não quer ser. Se há algo aquém ou além dos atos, se há uma instância mais profunda do ser humano na qual se encontra, de fato, a humanidade em estado puro, é aquela dimensão a que só Deus e ele próprio teriam acesso. Estabelece-se, assim, uma cisão entre a dimensão prática e a dimensão moral da experiência humana. De acordo com o juízo do assassino, o mal é, sim, abominável; e se por vezes cometeu atos maus, que contrariam seus valores e não condizem com os princípios de sua consciência, é porque foi arrastado pelas circunstâncias, pelos “gigantes das circunstâncias” (STEVENSON, 2015, p. 231). Foram tais condições externas e incontroláveis, e não uma disposição interna ou inata, que o transformaram em criminoso. Daí que defina a si mesmo como um “pecador involuntário” (STEVENSON, 2015, p. 232).

Mas nenhuma dessas considerações faz o estranho visitante recuar. Ele continua a oferecer a Markheim ajuda para encontrar o dinheiro do antiquário, embora o faça coagindo o assassino a aceitar seu auxílio, ao lembrá-lo que, se não for bem-sucedido em seu plano, a morte na forca lhe espera. Apavorante para Markheim, a morte também não é o objetivo do visitante, já que

quando a vida termina meu interesse diminui. O homem viveu para me servir, para espalhar o mal disfarçado em religião ou para semear o joio no trigal, como o senhor faz, nessa sua trajetória de submissão ao desejo. [...] Aceite minha ajuda; satisfaça-se em vida como tem feito até agora (STEVENSON, 2015, p. 232)

O importante, alega o visitante, é apenas agir; não parar um segundo para refletir, para tomar consciência do que se está fazendo, mas permanecer obediente aos impulsos mais imediatos. Assim Markheim passou seus 36 anos de vida, cometendo crime atrás de crime, “em constante declínio” (STEVENSON, 2015, p. 236). Mas o mais curioso a notar é que, enquanto na visão do protagonista são apenas seus atos (e não seu caráter) que o tornam mau, na visão do visitante o mal seria algo mais profundo do que uma máscara, estando incrustado na personalidade mesma de Markheim, de maneira que não haveria nada a fazer para libertar-se dele:

O mal, para o qual eu vivo, não consiste em ação, mas em personalidade; tenho apreço pelo homem mau, não pela má ação [...]; e não é porque o senhor matou um antiquário, mas porque o senhor é Markheim, que me ofereço para ajudá-lo em sua fuga. (STEVENSON, 2015, p. 234)

O contraste entre os pontos de vista de ambos é radical. Markheim, no entanto, se recusa a concordar com seu interlocutor, porque se recusa a admitir que o mal é parte de sua personalidade e não uma espécie de moléstia ou de compulsão engendrada pelas circunstâncias. Seja como for, avisa o visitante, um criminoso sempre terá ocasião de se arrepender no leito de morte, arrependimento que porventura granjeará para ele um lugar no Céu.

Acontece que agora, excepcionalmente, a consciência e o arrependimento sempre postergados tomam conta de Markheim, e o passado volta não apenas como assombração, mas trazendo, em meio aos pecados e tristezas, uma possibilidade de redenção. Suas memórias de infância o fazem perceber que desde o princípio houve para ele um outro caminho possível na vida, diferente daquele que

seguiu. Afirma ser, sim, capaz de compaixão, especialmente pelas pessoas pobres, vítimas como ele do império das circunstâncias. Uma forte determinação se apossa de sua alma, e afinal, conclui, “me enxergo como realmente sou” (STEVENSON, 2015, p. 237). Ser realmente como se é: neste conto, isso só é possível se o ser humano for despido da máscara, tão colada à sua personalidade a ponto de praticamente se confundir com ela. A fim de se libertar, a solução que o protagonista vislumbra é, por assim dizer, cortar o mal pela raiz:

‘Se estou condenado a praticar o mal’, disse, ‘ainda há, contudo, uma porta aberta para a liberdade: posso parar de agir. [...] Meu amor pelo bem está fadado a não frutificar; pode ser, então deixe estar! Mas ainda me resta meu ódio pelo mal’ (STEVENSON, 2015, p. 237)

Boa parte da vida, Markheim agiu para o mal. Sempre cedeu aos seus desejos mais prementes, alimentando seu egoísmo e seu cinismo. Mas, no dia de Natal, na loja de antiguidades, ele não parece sentir prazer algum em praticar o crime; os sentimentos que o acompanham antes, durante e depois da execução são todos negativos. É um homem em certa medida frio, pois é preciso ter frieza para matar uma pessoa; mas não é um sádico, nem um psicopata, nem um ignorante.¹¹ O fato de praticar o mal conscientemente, e o peso da culpa que advém de tal prática, denunciam a força do juízo moral que existe nele. Em compensação, é claro que não merece ser absolvido pelos crimes cometidos;

11 De acordo com a definição de Todd Calder em *The Concept of Evil* (2013), o sádico “deseja o sofrimento de suas vítimas por prazer”; o psicopata é incapaz de “se importar com os outros e com as normas da moralidade”; e o ignorante “não tem razões plausíveis para crer que causou um dano significativo sem justificativa moral”. Já se percebe que nenhum desses é o caso de Markheim.

sejam quais forem as circunstâncias que o levaram a se tornar um criminoso, Markheim entende que precisa ser responsabilizado, precisa pagar pelo prejuízo causado a outras pessoas. E quando essa ideia finalmente se consolida em seus pensamentos, a figura do visitante principia a desaparecer.

Então por que teria perpetrado o assassinato do antiquário? Davi Arrigucci Jr. (2015, p. 344) sintetiza a questão: “Vai matar por dinheiro, mas sobretudo pelo ressentimento antigo e pelas paixões tumultuosas que traz dentro de si”. Mas caberia ainda perguntar: como refrear emoções tão poderosas? No fim da história, é Markheim mesmo quem o responde, no trecho supracitado: “posso parar de agir”. E eis o que acontece, de fato; fazendo valer seu livre-arbítrio, ele rejeita o auxílio do visitante, escolhe não continuar praticando o mal e decide se entregar à polícia, o que significa também entregar-se à pena de morte. Ora, uma vida inteira de crimes e remorsos foi a prisão de Markheim. Não agir, acolher a inércia, aceitar a morte, é a sua trágica libertação. Para tanto, não podia haver dia melhor do que o Natal, data em que nasceu aquele que viria a morrer, por vontade própria, para expiar os pecados da humanidade. “Ninguém me tirou a vida, mas por mim mesmo eu dela me despojo; eu tenho o poder de me despojar da vida e tenho o poder de a retomar” (BÍBLIA, João 10:17-18). Estas são palavras de Cristo, que parecem ressoar no gesto derradeiro, libertador, de Markheim.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. A poesia da circunstância. In: STEVENSON, Robert Louis. *O Clube do Suicídio e outras histórias*. Tradução de Andréa Rocha. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, p. 319-357, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do problema. In: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7 ed. Tradução de Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, p. 1-50, 2010.
- BÍBLIA, N. T. João. In: *A Bíblia – Tradução Ecumênica*. São Paulo: Edições Loyola & Editora Paulinas, 2002.
- BOTTING, Fred. Introduction: negative aesthetics. In: BOTTING, Fred. *Gothic*. Abingdon: Routledge, p. 1-19, 2014.
- CALDER, Todd. The Concept of Evil. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Califórnia: Metaphysics Research Lab, 2013. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/concept-evil/>. Acesso em: 10 ago. 2024.
- CARROLL, Noël. A natureza do horror. In: CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, p. 26-81, 1999.
- STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Londres: Longmans, Green & Co., 1886.
- STEVENSON, Robert Louis. Markheim. In: STEVENSON, Robert Louis. *O Clube do Suicídio e outras histórias*. Tradução de Andréa Rocha. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, p. 215-238, 2015.

08

**DECADÊNCIA REAL E IMAGINATIVA:
O CRONOTOPO DA ESPERA EM *IL PIACERE* (1889),
DE GABRIELE D'ANNUNZIO^{1 2}**

Leonardo Freitas de Carvalho

Leonardo Freitas de Carvalho

Doutorando em Letras, Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Mestre em Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

Pesquisador bolsista da Faperj.

Membro do grupo de pesquisa Retorno à poética: imagologia, referência, genericidade.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3794730516676736>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9390-7573>.

E-mail: leonardofcarvalho94@hotmail.com.

Resumo: Dentre as possíveis leituras sobre a obra-prima de Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere* (1889), algumas delas parecem ainda pouco ou nada exploradas, como uma em que Andrea Sperelli, o protagonista do romance, se encontra quase sempre em um estado de *espera* de algo ou de alguém. Tomando como base as teorias de Mikhail Bakhtin sobre a prosa romanesca, uma delas mais especificamente sobre o heterodiscurso e outra

1 Título em língua estrangeira: "Real and imaginative decadence: the chronotope of waiting in Gabriele D'annunzio's *Il Piacere* (1889)".

2 O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

sobre o conceito de cronotopo, propomos analisar esse clássico da literatura italiana e da literatura decadente diante da maneira como a narrativa, que acompanha de perto o esperante, constrói o seu sistema discursivo e o compõe, como acontece em geral com os textos decadentes, com base em diversas variações enunciativas, responsáveis por provocar discrepantes efeitos ao longo da leitura. Toda essa flutuação de estilos, deve-se dizer, vai ao encontro da instabilidade emocional do jovem esteta, o qual transita, justamente nas suas esperas, entre o polo positivo e o polo negativo, entre a realidade e as viagens imaginativas.

Palavras-Chave: Gabriele D'Annunzio. *Il Piacere*. Ficção decadente. Decadentismo. Cronotopo. Sistema discursivo. Imaginação. Estranho.

Abstract: Among the possible readings of Gabriele D'Annunzio's masterpiece, *Il Piacere* (1889), some of them seem still little or not at all explored, such as one in which Andrea Sperelli, the protagonist of the novel, is almost always in a state of waiting for something or someone. Based on Mikhail Bakhtin's theories on novelistic prose, one of them more specifically about the heterodiscourse and the other about the concept of chronotope, we propose to analyze this classic of Italian literature and decadent literature in the face of the way in which the narrative, which closely follows the decadent hero, constructs its discursive system and composes it, as is generally the case with decadent texts, in front of various enunciative variations, responsible for causing discrepant effects throughout the reading. All this fluctuation of styles meets the emotional instability of the young man, who transits, precisely in his waits, between the positive and the negative pole, between reality and imaginative journeys.

Keywords: Gabriele D'Annunzio. *Il Piacere*. Decadent fiction. Decadentism. Chronotope. Discursive system. Imagination. Strange.

*“Coisas terríveis assim eram para a escuridão,
não para o dia”.*
(Oscar Wilde)

*“[...] ma la espressione verbale e plastica dei
sentimenti in lui era sempre così artificiosa”.*
(Gabriele D’Annunzio)

INTRODUÇÃO

Dentre os romances mais aclamados da chamada ficção decadente, não restam dúvidas de que *Il Piacere* (1889), ainda inédito no Brasil, é um dos textos mais celebrados e referenciados. Mais do que um representante reconhecido desse grupo, digamos assim, o *capolavoro* de Gabriele D’Annunzio é considerado um livro canônico da literatura italiana como um todo, sobretudo se levarmos em conta, mais especificamente, o século XIX. Tão importante foi o período do seu lançamento que é

significativo que o ano de publicação do *Piacere* coincide com aquele de *Mastrodon Gesualdo*, segundo e último romance verista de Giovanni Verga: é como se D’Annunzio assumisse para si a honra de concluir o estudo daqueles altos estratos da sociedade diante dos quais estava estagnado o ciclo projetado pelo autor siciliano.³ (TINTI, 2014, p. VIII)

Em outras palavras, o ano de 1889 é um verdadeiro “divisor de águas: o romance sai com uma distância mínima de poucos meses do *Mastrodon Gesualdo* de Verga. Mas se este último conclui um

3 O texto original é: “[...] significativo che l’anno di pubblicazione del *Piacere* coincida con quello del *Mastro don Gesualdo*, secondo e ultimo romanzo verista di Giovanni Verga: é come se D’Annunzio si assumesse l’onere di portare a termine lo studio di quegli alti strati della società davanti ai quali si era arenato il ciclo progettato dall’autore siciliano”. As traduções dos textos em língua italiana são todas de minha autoria.

ciclo, o outro inaugura um novo”⁴ (OLIVA apud TINTI, 2014, p. XXI). Segundo Tinti (2014, p. 19), por meio de uma carta do próprio Gabriele D’Annunzio a um amigo, Francesco Paolo Michetti, o autor pescarese chega a confirmar que a *vida*, assim como abordavam os veristas, a exemplo de Giovanni Verga, é o seu objeto de estudo, mas entende que o naturalismo é *ineficiente* quando é preciso realizar uma fusão das descrições dos lugares e dos acontecimentos à análise psicológica dos personagens. Tinti (2014, p. XXI) afirma que

Il Piacere [...] representa, então, e por muitos versos, um romance antinaturalista: pela ‘montagem’ subjetiva dos blocos temporais, pela nomenclatura enfática, sinal de uma complacência estetizante mais do autor do que do narrador, e sobretudo pela ostentação de um sutil — quando não capcioso — desânimo psicológico.⁵

Mais atrelado, portanto, a uma estilística estetizante e artificiosa, o romance d’annunziano, naquele ano de 1889, é lançado “no ápice da brilhante experiência romana [do autor], tecida de duelos, férias, *flirt* e leituras onívoras”, sendo “amplamente influenciado pelo estetismo inglês e, em particular, pela obra de Joris-Karl Huysmans, *À rebours*”⁶ (TINTI, 2014, p. VIII). Conforme afirma a fortuna crítica, o escritor introduziu “a figura do esteta, o culto da beleza e o herói decadente na literatura italiana”, não

4 O excerto original é: “[...] spartiacque: il romanzo esce a distanza di pochi mesi dal *Mastro don Gesualdo* di Verga. Ma se quest’ultimo conclude una stagione, l’altro ne inaugura una nuova”.

5 O texto original é: “*Il Piacere* [...] rappresenta allora, e por molti versi, un romanzo antinaturalistico: per il ‘montaggio’ soggettivo dei blocchi temporali, per la nominazione enfatica, spia di un compiacimento estetizzante più dell’autore che del narratore, e soprattutto per l’ostentazione di una sottile — quando non capziosa — disanima psicologica”.

6 O fragmento original é: “[...] all’apice della brillante esperienza romana, intessuta di duelli, vacanze, *flirt* e onnivore letture, esce *Il Piacere*, ampiamente influenzato dall’Estetismo inglese e, in particolare, dall’opera di Joris-Karl Huysmans, *À rebours*”.

é por menos que “D’Annunzio foi considerado o pai do esteticismo italiano. Para além da literatura, o próprio D’Annunzio procurou viver a própria vida de acordo com os ideais do Esteticismo”⁷ (BABIĆ, 2023, p. 15). Diante desse seu comportamento de um esteta, a propósito, o protagonista da sua obra-prima passou em muitas situações a ser lido como o seu *alter ego*.

Em termos gerais, *Il Piacere* acompanha os passos de um jovem rico e culto chamado Andrea Sperelli, que busca sempre os prazeres cotidianos, em especial aqueles atrelados às mulheres, e que, em suma, “representa ao mesmo tempo o *dandy* das mudanças lânguidas e dos modos fatiados e o artista capaz de excepcionais virtuosismos e dominado por uma tensão faustiana através da obra de arte absoluta”⁸ (TINTI, 2014, p. VIII). Situado em boa parte dos capítulos na cidade de Roma, o romance se acomoda em espaços narrativos geralmente luxuriantes, seja em festas, seja em leilões, seja em eventos esportivos, havendo quase sempre uma inclinação aos enunciados descritivos responsáveis por destacar os detalhes locais.

A maior concentração de cenas do narrador, porém, se configura por meio da figura de Elena, antiga amada do herói decadente, mas que no presente da história não firma mais uma relação amorosa com ele, o que provoca um grande sofrimento em Andrea e o abate gradualmente. Quando conhece Maria Ferres,

7 O escrito original é: “Avendo introdotto la figura dell’esteta, il culto della bellezza e l’eroe decadente nella letteratura italiana, D’Annunzio viene considerato il padre dell’Esteticismo italiano. Inoltre alla letteratura D’Annunzio stesso cerca di vivere la propria vita secondo gli ideali dell’Esteticismo”

8 A passagem original é: “[...] rappresenta insieme il *dandy* dalle movenze languide e dai modi affettati e l’artista capace di eccezionali virtuosismi e dominato da una tensione faustiana verso l’opera d’arte assoluta”.

mulher casada por quem se apaixona e estabelece uma agitada e intensa relação amorosa, parece amenizar e diminuir os seus pensamentos sobre Elena, mas, também, a perde posteriormente por sempre se lembrar da antiga amante e chamar a primeira pelo nome da segunda, situação que o deixa, no final das contas, solitário e tomado pelo vazio.

Ao longo do seu texto, o autor pescarese elabora uma narrativa em que “[o] tempo não é linear, mas a trama é elaborada através da análise, alternando eventos acontecidos no passado e no presente”⁹ (BABIĆ, 2023, p. 18). Como veremos na seção principal deste artigo, pautada por um exame detalhado de alguns episódios do romance, a discursividade do texto vai muito além de uma mera *análise*. É verdade que esta é notável pelo seu aspecto volumoso, e é comum a encontrarmos em obras decadentes em geral, como também veremos posteriormente na próxima seção, mas ela é apenas uma pequena peça de um complexo mosaico enunciativo, composto por uma série de outros estilos de discurso, a exemplo do descritivo, apontado há pouco.

Tendo em mãos uma obra dotada de complexidade estilística e, no período do seu lançamento, inovadora e contrariante às tendências literárias italianas da época, pretendemos, neste artigo, analisar o *modus operandi* de *Il Piacere* com base em uma especificidade do texto até aqui pouco ou nada debatida. Buscaremos, em suma, traçar uma análise que se concentra em especial nos fatores espaciais e temporais do romance, tudo isso para que possamos compreender pouco a pouco a maneira como

9 O trecho original é: “Il tempo non è lineare, ma la trama viene elaborata attraverso l’analessi, alternando avvenimenti accaduti nel passato e nel presente”.

a narrativa, que acompanha um personagem sempre *à espera* de alguma coisa ou de alguém, varia os seus discursos e monta, como pedem geralmente os textos decadentes, um sistema discursivo recheado de variações, capaz de provocar discrepantes efeitos, do cômico ao melancólico, do belo ao estranho.

Tais oscilações nos enunciados e nos seus respectivos efeitos, inclusive, vão ao encontro da alta instabilidade emocional do jovem aristocrata, que transita, em matéria de sentimento, entre o polo positivo e o polo negativo. Com o intuito de oferecermos uma melhor compreensão e uma maior profundidade da nossa análise, julgamos ser importantes, antes da nossa avaliação, acrescentar uma breve discussão teórica acerca do discurso e do espaço-tempo na prosa romanesca segundo os preceitos do russo Mikhail Bakhtin, além de uma lacônica parte em que, de modo panorâmico, traçaremos a maneira como tais fatores se configuram em geral nas prosas decadentes.

SISTEMA DISCURSIVO E ESPAÇO-TEMPO SEGUNDO MIKHAIL BAKHTIN E OS DECADENTES

PRIMEIRA PARTE: O HETERODISCURSO E O CRONOTOPO

Uma das teorias mais difundidas e estudadas de Mikhail Bakhtin é aquela em que o russo comenta sobre a heterogeneidade discursiva das narrativas romanescas, pouco ou nada debatidas, conforme ele diz, até o momento de suas reflexões:

[...] como antes, não havia um enfoque de princípio e ao mesmo tempo concreto [...] das peculiaridades da vida estilísticas do discurso no romance (e também na novela); continuavam a dominar as mesmas observações valorativas e casuais acerca

da língua no espírito da estilística tradicional, que não tocam, absolutamente, o autêntico *specificum* da prosa literária. (BAKHTIN, 2015, p. 25)

Ele diz, ainda, que “[s]ó recentemente a situação sofreu uma nítida mudança: o discurso da prosa romanesca começa a conquistar o seu lugar na estilística contemporânea” (BAKHTIN, 2015, p. 26). Mas, ainda segundo o autor, “o todo estilístico do romance e o *specificum* do discurso romanesco escapam aos pesquisadores” (BAKHTIN, 2015, p. 27), afirmando que o “romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2015, p. 27) e que “o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinada às leis da estilística” (BAKHTIN, 2015, p. 27).

À medida que aprofunda as suas reflexões acerca do que escapou aos estudiosos e pesquisadores e acerca da especificidade da prosa romanesca, Bakhtin (2015, p. 29, grifos do autor) afirma, dando destaques às palavras através do recurso do itálico, que “*o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de ‘linguagens’*”. No que talvez seja uma das frases mais marcantes da teoria bakhtiniana, sintetizando a sua teoria sobre a forma romanesca, é inferido que “[o] *romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual*” (BAKHTIN, 2015, p. 29, grifos do autor).

Se concordamos com o crítico russo, de que “filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística romanesca, seu *specificum*”

(BAKHTIN, 2015, p. 30), entendemos que um mosaico discursivo compõe o romance. Na terceira parte de *Teoria do romance I: a estilística* (2015), que reúne tais reflexões de Bakhtin, um texto chamado “O heterodiscurso no romance” abriga exemplos de como tais modalidades narrativas devem ser avaliadas e analisa minuciosamente algumas das suas partes: uma obra de Charles Dickens, *A pequena Dorrit* (1857), e outra de Ivan Turguêniev, *Pais e filhos* (1862).

Sobre o primeiro, Bakhtin realça a heterodiscursividade presente no humor do romance, buscando encontrar e analisar os pedaços em que se encontra a “passagem da ‘língua comum’ à parodização das linguagens dos gêneros, profissões e outras [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 81). Com isso, Bakhtin destaca a paródia dos discursos solenes, o discurso da opinião comum, a variedade de linguagens através “de gêneros, profissões, grupos/castas (a linguagem do nobre, do granjeiro, do comerciante, do camponês), as tendências do ambiente (a linguagem do mexerico, da tagarelice de salão, as linguagens dos criados), etc” (BAKHTIN, 2015, p. 95).

Quando quer analisar, por sua vez, os discursos dos heróis, busca a literatura de Turguêniev, já que, neste, “o heterodiscurso social é introduzido predominantemente nos discursos diretos dos heróis, nos diálogos” (BAKHTIN, 2015, p. 101). Nesses instantes, o russo enfatiza a presença do heterodiscurso ao analisar as mais diferentes camadas do sistema discursivo: o discurso do narrador, do personagem, a opinião comum, o discurso direto, o discurso direto impessoal do herói. Sobre este último, é a maneira como o russo nomeia o que conhecemos como *discurso indireto livre*: “Por seus traços sintáticos é um discurso do autor, mas toda a sua estrutura

expressiva é de Nijédánov. É o seu discurso interior, porém numa transmissão ordenada pelo autor e com perguntas provocativas do autor e depreciações [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 106).

Percebe-se que, segundo Mikhail Bakhtin (2015, p. 108), “[o] romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativa de costumes, etc.)”. Nota-se, em suma, que “qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance” (BAKHTIN, 2015, p. 108). Ainda segundo ele: “Todos esses gêneros que integram o romance inserem nele as suas linguagens, e por isso estratificam a sua unidade linguística e, a seu modo, aprofundam a sua natureza heterodiscursiva” (BAKHTIN, 2015, p. 109). Graças a esses fragmentos transcritos e comentados, além de outros não citados aqui, é notável a preocupação de Mikhail Bakhtin frente à especificidade da prosa romanesca e da maneira como esta se molda.

Em outras anotações suas acerca dessa mesma modalidade narrativa, o autor, no final de um ensaio que trata sobre o espaço-tempo do romance, amarra as suas observações com algumas poucas palavras ao dizer que “toda imagem literário-ficcional é cronotópica” (BAKHTIN, 2018, p. 227). Um pouco antes, havia dito que os *cronotopos* são “centros organizacionais dos acontecimentos basilares que sedimentam o enredo do romance” (BAKHTIN, 2018, p. 226) e que “qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 2018, p. 236).

Entendemos, diante dessas falas, que existe uma outra especificidade da prosa romanesca e dos textos literários, o *cronotopo*. Este, basicamente, é o que entendemos como o *espaço-tempo*, ou tempo-espaço, é “a interligação essencial das relações de espaço e de tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11). Ao longo da leitura de uma narrativa literária, o cronotopo se baseia na maneira como os “sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 12).

Se Bakhtin (2018, p. 217) afirma que “o cronotopo sempre inclui o elemento axiológico” e que, “[n]a arte e na literatura, todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional”, pensamos, também graças a isso, que “os cronotopos variam de obra para obra, de gênero para gênero”. Há o cronotopo do romance grego, o do romance gótico, o do romance de Dostoievski ou de Tolstói, por exemplo. Ao longo da sua extensa análise, Bakhtin nos mostra as formas do cronotopo de diferentes obras, autores e estilos.

Conforme esquadrinha cada um dos grupos estilísticos propostos para o exame, Bakhtin faz com que entendamos as suas configurações gerais, além de algumas especificidades de algumas das obras representantes de tais nichos. Quando analisa os cronotopos do romance grego, por exemplo, o russo diz que “em grande parte determinaram o desenvolvimento de todo o romance de aventuras até meados do século XVIII” (BAKHTIN, 2018, p. 15). Segundo o autor, a “ação desse enredo se desenrola num meio geográfico amplo e variado”, e tais romances “[apresentam] descrições às vezes muito detalhadas de algumas particularidades

de países, cidades, diversas edificações, obras de arte (quadros, por exemplo), usos e costumes da população, diversos tipos de animais exóticos e maravilhosos e outras curiosidades e raridades” (BAKHTIN, 2018, p. 17).

O teórico continua as suas avaliações e, mais especificamente sobre a temporalidade, afirma que “[e]sse tempo, durante o qual eles vivem o mais inverossímil número de aventuras, não é medido nem contado no romance; são simplesmente dias, noites, horas e instantes tecnicamente mensurados apenas no âmbito de cada aventura particular” (BAKHTIN, 2018, p. 20). Seguindo o seu detalhamento, diz que “[n]esse tempo nada muda: o mundo permanece o mesmo; em termos biográficos, a vida dos heróis também não muda, seus sentimentos permanecem igualmente inalterados, nesse tempo tampouco as pessoas envelhecem” (BAKHTIN, 2018, p. 21). Transcritas algumas considerações do autor, é possível entender em geral como se configuram as suas análises. Bakhtin não apenas isola o espaço do tempo e os analisa separadamente, como também traça considerações em que ambos estão devidamente *amarrados*: “O cronotopo aventureesco se caracteriza justamente *pelo abstrato vínculo técnico do espaço e do tempo*, pela *reversibilidade* dos elementos da série temporal e por sua *mobilidade* no espaço” (BAKHTIN, 2018, p. 32, grifos do autor).

Quando trata do romance de cavalaria, Bakhtin (2018, p. 99) anota que há uma similaridade junto ao romance grego: “O cronotopo desse romance — um universo variadamente estranho e um tanto abstrato — também é próximo do grego” (BAKHTIN, 2018, p. 99). Continuando seus exames, ele afirma que em “todo o tempo aventureesco tem lugar a intervenção do acaso, do destino,

dos deuses, etc” (BAKHTIN, 2018, p. 100). Conforme mergulha nas suas reflexões, além do tempo e do espaço, o crítico também chega a traçar algumas teorizações sobre os *personagens*, afinal, todos os elementos de uma obra romanesca, incluindo nesse pacote os personagens, estão atrelados à dimensão do espaço-tempo: “O herói do romance de cavalaria se precipita para as aventuras como que para o seu elemento familiar [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 100). Mais concentrado, contudo, nos elementos espaciais e temporais, diz que no romance de cavalaria “o tempo se torna até certo ponto mágico. Surge um hiperbolismo fabular do tempo, as horas se alongam, os dias se reduzem a instantes, e o próprio tempo pode encantar [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 103).

Sobram linhas, ainda, para que Bakhtin faça algumas observações lacônicas acerca de outras modalidades, como é o caso do romance gótico. Embora não dedique um capítulo inteiro para tal estilística, executa comentários profundos sobre ela: “[...] forma-se e se fortalece no chamado romance ‘gótico’ um novo território para a realização dos acontecimentos romanescos: o ‘castelo’ [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 21). Afirma, ainda, que o

castelo é saturado de tempo, e ademais de tempo histórico no exato sentido da palavra, ou seja, do tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os soberanos da época feudal (por conseguinte ficaram visivelmente gravadas as marcas dos séculos e das gerações em diversas partes de sua estrutura, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família [...]). (BAKHTIN, 2018, p. 221)

Quando analisa mais especificamente os autores, e não exatamente modalidades/estilos, anota, por exemplo, que “[n]os

romances de Stendhal e Balzac surge um localismo essencialmente novo para a concretização dos acontecimentos do romance — o salão de visitas (em sentido amplo)” e que “[d]o ponto de vista do enredo e da composição, aí ocorrem os encontros [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 222). Sobre alguns dos nomes mais canônicos do romance russo, decerto uma das suas maiores especialidades, diz:

À diferença de Dostoiévski, na obra de Lev Tolstói, o cronotopo básico é o tempo biográfico que flui nos espaços internos das casas e mansões dos nobres. Evidentemente, nas obras de Tolstói também há crises, mas elas não são momentâneas nem se deslocam do curso do tempo biográfico, e estão firmemente soladas a ele. (BAKHTIN, 2018, p. 225)

Há muito mais a ser debatido acerca dos comentários de Mikhail Bakhtin sobre o heterodiscurso e sobre o cronotopo, mas compreendemos, aqui, que o suficiente foi exposto para que desenvolvamos uma breve reflexão no tópico seguinte e para que a nossa análise, finalmente, seja desenvolvida de uma maneira mais eficiente na próxima seção. Uma das lições mais fundamentais de toda essa exposição teórica para este nosso artigo se liga ao fato de que o romance decadente também tem as suas especificidades de discurso, de espaço e de tempo, como veremos em seguida.

SEGUNDA PARTE: “SE UM HOMEM TRATA A VIDA ARTISTICAMENTE, SEU CÉREBRO É SEU CORAÇÃO”

A dinâmica da degradação dos personagens na literatura decadente geralmente se pauta pela focalização de um determinado período (amplo) da vida de um indivíduo, em fase adulta, que se degenera por meio de diferentes fatores que se

ligam em geral a uma decadência física, psicológica e/ou moral. Essa dinâmica é pautada por diferentes situações, podendo elas serem impulsionadas por vícios ou obsessões, por exemplo, e em geral os protagonistas tendem a querer habitar uma realidade, digamos assim, *utópica*: “Muitas vezes, eles anseiam por viver num universo governado apenas por critérios estéticos, à parte da realidade social das metrópoles — julgada, negativamente, como materialista, industrial e igualitária” (SILVA, 2023, p. 147).

Entendemos, além do mais, que em diversos casos os personagens em degradação são *estetas*, isto é, eles querem transformar as suas vidas em um verdadeiro espetáculo artístico, o que os leva, no momento presente da narrativa, a diferentes lugares e a se comportarem de uma maneira bastante específica e inusitada, buscando seguir a máxima do pai de Andrea Sperelli em *Il Piacere*: “Necessita fazer a própria vida como se faz uma obra de arte. Necessita que a vida de um homem de intelecto seja obra dele. A superioridade verdadeira está toda aqui”¹⁰ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 33).

Em *O retrato de Dorian Gray* (1890), por exemplo, uma das maiores referências da literatura decadente em âmbito mundial, a obsessão do personagem-título transcende a vigília ao quadro constatado no nome do romance e o inclina à operação de um esteta, baseada na necessidade de transformar a sua vida em um grande espetáculo, isto é, em uma obra de arte, mesmo nos momentos mais trágicos, como quando a sua namorada, Sibyl Vane, tem um trágico fim: “Como a vida é extraordinariamente

10 O excerto original é: “Bisogna fare la propria vita, come sei fa un’opera d’arte. Bisogna che la vita d’un uomo d’intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui”.

dramática! Se tivesse lido isso tudo em um livro, Harry, acho que teria chorado” (WILDE, 2012, p. 117). Em outra situação do romance, a afirmação de Dorian Gay se conecta a essa premissa exposta por nós: “Tornar-se o espectador da própria vida, como diz Harry, é escapar do sofrimento” (WILDE, 2012, p. 130-131).

Sobre os cronotopos da decadência, tais configurações de narrativa oferecem, graças também a uma conjunção de outros elementos, como a motivação e o comportamento dos seus protagonistas, um sistema discursivo bastante específico. Como veremos posteriormente, a oscilação emocional, o desequilíbrio e o descontrole são alguns dos fatores mais evidentes das obras dessa estilística, algo constatado muito graças a uma focalização íntima dos narradores observadores sobre os seus protagonistas em degradação: “[...] o esteta é caracterizado por um sistema nervoso lábil, corroído e extenuado da sua mesma dependência do prazer”¹¹ (TINTI, 2014, p. XXIII). Tudo isso acaba por desencadear de modo mais acentuado, por conseguinte, uma variação mais nítida no plano discursivo da narrativa.

Ora mais positivo, ora mais negativo, ora mais sereno, ora mais exagerado, o narrador joga com a instabilidade do sistema enunciativo: 1) de uma narração de cunho mais realista ao discurso indireto livre: “Era uma paródia abominável, uma sátira infame, ignóbil. Ele nunca tinha feito aquilo. Ainda assim era seu quadro. Ele sabia, e sentiu como se seu sangue passasse em um instante de fogo a gelo viscoso. Seu próprio quadro! O que ele significava? Por que havia se transformado?” (WILDE, 2012,

11 O texto original é: “[...] l’esteta è catterizzato da un sistema nervoso labile, corroso ed estenuato dalla sua stessa dipendenza dal piacere [...]”.

p.182); 2) do acolhimento de outros gêneros textuais a extensas passagens pautadas pela intertextualidade: “[...] entre as características das obras decadentistas, em especial *Às avessas* e *O retrato de Dorian Gray*, figura a intertextualidade [...]” (TAVARES, 2016, p. 89); 3) de um discurso analítico/ensaístico a um enunciado contrariante e contestador: “[...] o romance decadentista reforçaria, em seu esforço crítico, irônico e contestador, o contrário” (TAVARES, 2016, p. 82); 4) de um caráter mais sério a um estilo mais ornamentado e até mesmo cômico: “A linguagem decadente tende a extrapolar procedimentos da *écriture artiste*, radicalizando a utilização de palavras raras, neologismos, arcaísmos e termos de especialidade, muitas vezes num intuito cômico e parodístico” (SILVA, 2023, p. 154).

As variações discursivas no sistema do romance decadente são mais do que notáveis e em certos casos as transformações no plano linguístico são bruscas, o que acaba por provocar diferentes efeitos. Isso acontece em *O retrato de Dorian Gray*, por exemplo, e em *Il Piacere*, dois dos maiores nomes da literatura decadente em âmbito mundial. Tomaremos como estratégia de análise textual toda aquela reflexão de Mikhail Bakhtin acerca do heterodiscurso e do cronotopo exposta no tópico antecessor para que analisamos o romance d’annunziano tão destacado aqui, levando em consideração, *sempre*, que toda a parafernália enunciativa está atrelada ao espaço-tempo elaborado no interior da narrativa.

SOB A COMPLEXIDADE DISCURSIVA E TEMPORAL, E O CRUZAMENTO DO REAL E DA IMAGINAÇÃO EM ANDREA SPERELLI

O fator temporal, em *Il Piacere*, está explicitado desde os passos iniciais do livro e possui uma importância considerável já muito prematuramente. Enquanto é dito que o “ano morria”¹² (D’ANNUNZIO, 2014, p. 5), no presente da história Andrea está situado em sua casa, *à espera* de um reencontro com a sua amada Elena, que no *passado* havia sido amante do herói do romance. Andrea, como observaríamos com o passar do primeiro capítulo e com o passar do romance, é um personagem que está sempre *à espera*. Ele não está sob uma espera que deságua em uma hesitação e conseqüentemente em um arrependimento, como acontece com os homens supérfluos de Ivan Turguêniev, por exemplo, mas sob uma espera ansiosa e angustiante, com uma grande dificuldade de lidar com o tempo:

O relógio da Trindade dos Montes soou as três e meia. Faltava meia hora. Andrea Sperelli se levantou do divã de onde estava deitado e foi abrir uma janela; depois deu alguns passos no apartamento; depois abriu um livro, leu algumas linhas, o fechou; depois procurou nos entornos alguma coisa, com o olhar dúbio.¹³ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 6)

O *relógio* é colocado em destaque, sendo realçada, logo no início deste parágrafo, a marcação regressiva do tempo que resta da *espera*: meia hora. Enquanto isso, o narrador, com o olhar fixo no herói decadente, como geralmente acontece ao longo do romance, 12 O excerto original é: “L’annomoriva”.

13 O fragmento original é: “L’orologio della Trinità de’ Monti suonò le tre e mezzo. Mancava mezz’ora. Andrea Sperelli si levò dal divano dov’era disteso e andò ad aprire una delle finestre; poi diede alcuni passi nell’appartamento; poi aprì un libro, ne lesse qualche riga, lo richiuse; poi cercò intorno qualche cosa, con lo sguardo dubitante”.

marca o seu errar na sua própria casa ao focalizar uma série de ações, por meio dos verbos, que se *dissolvem* com muita facilidade em um curto período. Em poucas linhas, Sperelli se levanta, abre uma janela, dá alguns passos, abre um livro, lê alguma coisa, procura algo.

Embora não esteja explicitada no campo lexical mostrado pelo narrador de Gabriele d'Annunzio, a *desistência*, nas entrelinhas, torna-se a principal ação de Andrea nesse momento, marcada, principalmente, pelo uso repetitivo de um advérbio de *tempo*, “depois”. Ainda no mesmo parágrafo, é relatada a sua angústia, em que é possível notar uma nova ação sua em meio à *espera*:

A ânsia da *espera* o atacava tão agudamente que ele tinha necessidade de se mexer, de operar, de distrair a dor interior com algum ato material. Inclinou-se em direção à lareira, pegou as molas para reacender o fogo, colocou sobre o monte ardente um novo pedaço de zimbros.¹⁴ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 6, grifo nosso)

Após algumas linhas, a narrativa, ainda nas suas primeiras páginas, quebra a linearidade do texto ao acompanhar a rememoração de Andrea, o qual, enquanto *espera* a chegada de Elena, se lembra de alguns instantes do seu *passado*, quando estava ao lado da mulher em questão em um instante importante das suas respectivas vidas: “A data tornou-se inapagável na memória de Andrea. Ele agora, *esperando*, podia evocar todos os acontecimentos daquele dia, com uma lucidez infalível”¹⁵ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 7, grifo nosso).

14 O trecho original é: “L'ansia dell'aspettazione lo pungeva così acutamente ch'egli aveva bisogno di muoversi, di operare, di distrarre la pena interna con un atto materiale. Si chinò verso il caminetto, prese le molle per ravvivare il fuoco, mise sul mucchio ardente un nuovo pezzo di ginepro”.

15 “La data era rimasta incancellabile nella memoria di Andrea. Egli ora, aspettando, poteva evocare tutti gli avvenimenti di quel giorno, con una lucidezza infallibile”.

Em meio às suas recordações, diz que “Elena estava em silêncio, envolvida em um amplo manto de lontra, com um véu sobre o rosto, com as mãos fechadas na camurça”¹⁶ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 7) e que “[e]le aspirava com delícia o odor sutil de heliotrópio exalante da pele preciosa, enquanto sentia contra o seu braço a forma do braço dela”¹⁷.

Elena, então, se torna o principal alvo do narrador na medida em que a sua onisciência acompanha o mergulho no passado de Andrea. A mulher, inclusive, é positivamente avaliada pela narrativa em diferentes frentes, quase que *idealizada*:

Os seus gestos eram lentos e um pouco irresolutos, como de quem trabalhando tivesse o ânimo voltado a um outro objeto; as suas mãos brancas e puríssimas tinham uma leveza quase de borboleta nos seus movimentos, não parecendo tocar nas coisas, mas apenas esmiuçando-as; dos seus gestos, das suas mãos, de cada leve ondulação do seu corpo saía uma não sei qual tênue emanção de prazer e ia lisonjear os sentidos do amante.¹⁸ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 21)

São muitas as passagens, não apenas nesse momento do romance, em que pode ser encontrada uma certa *idealização* sobre a figura de Elena. As mulheres que passam pela vida de Andrea, inclusive, como posteriormente é o caso de Maria, por

16 A passagem original é: “Elena taceva, avvolta nell’ampio mantello di lontra, con un velo su la faccia, con le mani chiuse nel camoscio”.

17 O texto original é: “Egli aspirava con delizia il sottile odore di eliotropio esalante dalla pelliccia preziosa, mentre sentiva contro il suo braccio la forma del braccio di lei”.

18 O texto original é: “I suoi gesti erano lenti e un poco irresoluti, come di chi operando abbia l’animo rivolto ad altro oggetto; le sue mani bianche e purissime avevano nel muoversi una leggerezza quasi di farfalle, non parendo toccare le cose ma appena sfiorarle; dai suoi festi, dalle sue mani, da ogni lieve ondulamento del suo corpo usciva non so che tenue emanazione di piacere e andava a blandire il senso dell’amante”.

quem o herói decadente estaria apaixonado, também são alvos de um discurso idealizador por parte de Sperellie por parte do narrador. Nessas situações, uma estratégia pautada pela técnica da descrição entra em campo, quase sempre sob a tática das *adjetivações* intensas, para fixar o desenho descritivo sobre a mulher em ênfase. Vejamos um exemplo no qual Maria Ferres é idealizada e chega até mesmo a ter algumas das suas partes corporais comparadas a uma obra de arte:

Tinha um rosto oval, talvez um pouco alongado demais, mas apenas um pouco, daquele aristocrático alongamento que no século XV os artistas que buscavam elegância exageravam. Nos traços delicados era aquela expressão tênue de sofrimento e de cansaço, que forma o encanto humano das Virgens nas rodízias florentinas do tempo de Cosme. Uma sombra suave, terna, similar à fusão de duas tintas diáfanas, de um violeta e de um azul ideais, cercava-lhe os olhos que transformavam a íris leonina dos anjos morenos. Os cabelos sobrecarregavam a testa e as têmporas, como uma coroa presente; acumulavam-se e se torciam na nuca. Os fios, na frente, tinham a densidade e a forma daquelas que cobrem a cabeça de Antino o Farnese como um casco. Nada superava a graça da cabeça finíssima, que parecia ser perturbada pela profunda massa, como um castigo divino.¹⁹ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 147-148)

19 O escrito original é: "Aveva um volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma appena un poco, di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d'eleganza esageravano. Ne' lineamenti delicati era quell'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' tondi fiorentini del tempo di Cosimo. Un'ombra morbida, tenera, simile alla fusione di due tinte diafane, d'un violetto e d'un azzurro ideali, le circondava gli occhi che volgevan l'iride lionata degli angeli bruni. I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona presente; si accumulavano e si attortigliavano su la nuca. Le ciocche, d'innanzi, avevano la densità e la forma di quelle che coprono a guisa d'un casco la testa del' Antino Farnese.

Outros trechos como esse último compõem uma tendência dominante no livro, a da descrição idealizadora sobre as mulheres. Mas, voltando ao mergulho naquele passado específico, no qual Elena rompe a relação com Andrea, este entra em desespero, e em vez de enunciados mais brandos nos quais a narrativa se perde na composição de um retrato feminino detalhado em seus aspectos físicos, observamos um discurso inclinado ao desequilíbrio, pautado pelas exclamações, pela repetição e pela súplica: “Não parta! Não parta! Eu te quero ainda, sempre...”²⁰ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 8).

Diante disso, dentro desse passado em evidência, um *outro passado* é colocado em destaque pelo herói decadente, isto é, um passado dentro daquele passado, já que, em meio ao seu desespero, Andrea apela às memórias de um espaço-tempo específico para tentar convencer Maria a não partir: “[...] ele começou a incitá-la com as recordações. Falava-a dos primeiros dias, do baile no Palácio Farnese, da caça no campo do Divino Amor, dos encontros matutinos na piazza di Spagna [...]”²¹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 8). Não bastasse esse apelo, Andrea se perde nos seus pensamentos com base em um discurso *romântico*:

Por que ela queria partir? Por que ela queria quebrar o encanto? seus destinos não estavam agora ligados para sempre? Ele tinha necessidade dela para viver, dos olhos, da voz, do pensamento dela... Ele era todo compenetrado daquele amor; todo o seu sangue foi alterado como se

Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva esser travagliata dalla profonda massa, come da un divino castigo”.

20 O pedaço original é: “Non partire! Non partire! Io ti voglio ancorá, sempre...”.

21 O excerto original é: “[...] egli cominciò ad incitarla con i ricordi. Le parlava de’ primi giorni, del ballo al Palazzo Farnese, della caccia nella campagna del Divino Amore, degli incontri mattutini nella piazza di Spagna [...]”.

fosse porum veneno, sem remédio. Por que ela queria fugir? Ele teria se agarrado a ela, a teria primeiramente sufocado sobre o seu peito. Não, não podia ser. Nunca! Nunca!²² (D'ANNUNZIO, 2014, p. 11)

Nessa passagem, uma das mais emblemáticas do primeiro capítulo, o discurso romântico é marcado pelas repetições, pelas exclamações e interrogações. Um elevado nível de exagero é concretizado aqui, e a questão *temporal* não fica de fora, pois ela é igualmente complexa nessas poucas linhas. O futuro, “ligados para sempre”, é rompido a partir do terceiro questionamento, quando é percebida uma frustração por parte de Andrea. Observa-se, entre outras coisas, um apontamento em geral ao *futuro*, pois os questionamentos estão atrelados a uma ideia de *porvir*, o que desencadeia o sofrimento do indivíduo e um tempo condicional (pelo futuro do pretérito), responsável por provocar uma certa *impossibilidade* de voltar a épocas remotas: “Ele teria se agarrado a ela, a teria primeiramente sufocado sobre o seu peito”.

Se esse pedaço está atrelado a um discurso romântico principalmente por causa dos exageros lexicais, poucas linhas depois encontramos o seguinte pedaço: “Andrea não falou mais. Ele sentia agora todo o seu ser se esvaziar em um abatimento *infinito*”²³ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 12, grifo nosso), o que originou, naquela época, “a sensação confusa e obtusa

22 O texto original é: “Perché ella voleva partire? Perché ella voleva spezzare l'incanto? i loro destini ormai non erano legati per sempre? Egli aveva bisogno di lei per vivere, degli occhi, della voce, del pensiero di lei... Egli era tutto penetrato da quell'amore; aveva tutto il sangue alterato come da un veleno, senza rimedio. Perché ella voleva fuggire? Egli si sarebbe avviticchiato a lei, l'avrebbe prima soffocata sul suo petto. No, non poteva essere. Mai! Mai!”.

23 O pedaço original é: “Andrea non parlò più. Egli sentiva ora tutto il suo essere mancare in un abbattimento infinito”.

de uma vertigem [...]”²⁴ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 12). Mais uma vez a hipérbole, por meio da adjetivação “infinita”, marca o sistema discursivo, ao passo que, logo em seguida, por causa da sensação de completude da recordação, que marca também a volta da narrativa ao *presente*, é dito com certo exagero: “Assim então, esperando, Andrea revia na memória aquele dia distante; revia *todos* os gestos, reouvía *todas* as palavras”²⁵ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 12, grifos nossos).

Enquanto *espera*, Andrea relembra algumas situações dolorosas do passado e continua, no presente, sob uma angústia temporal melancólica: “Mas o momento se aproximava. O relógio da Trindade dos Montes soou as três e quarenta e cinco. Ele pensou com uma trepidação profunda: ‘Em poucos minutos Elena estará aqui. O que eu farei para acolhê-la? Quais palavras eu as direi?’”²⁶ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 12). Conforme a narrativa avança, outros pedaços evidenciam a ânsia do herói decadente em sua *espera*, apoiando-se nos numerais (marcação das horas), para sustentar o plano apreensivo, e no discurso indireto livre, este último com uma função importante para a explicitação da sua *espera* ansiosa: “Ela viria como uma amiga ou como uma amante? Ela viria para reconciliar o amor ou para romper cada esperança?”²⁷ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 14); “Faltavam dois ou três minutos para o momento. A ânsia

24 O texto original é: “[...] la sensazione confusa e ottusa d’una vertigine [...]”.

25 A passagem original é: “Così, dunque, aspettando, Andrea rivedeva nella memoria quel girono lontano; rivedeva tutti i gesti, riudiva tutte le parole”.

26 O fragmento original é: “Ma il momento si approssimava. L’orologio della Trinità de’ Monti suonò le tre e tre quarti. Egli pensò, con una trepidazione profonda: ‘Fra pochi minuti Elena sarà qui. Quale atto io farò accogliendola? Quale parole io le dirò?’”.

27 O trecho original é: “Sarebbe ella venuta come un’amica o come un’amante? Sarebbe venuta a riallacciare l’amore o a rompere ogni speranza?”.

do esperante cresceu a tal ponto que ele sentia estar sufocado”²⁸ (2014, p. 14); “Então começou no esperante uma nova tortura”²⁹ (2014, p. 15); “Andrea viu no aspecto das coisas ao redor refletir a sua ansiedade [...]”³⁰ (2014, p. 15).

Dentre tantos exemplos, destacados em meio a outras várias possibilidades, chama-nos mais a atenção o último transcrito por nós. Nessa passagem, é notável que a ansiedade de Andrea, mais diretamente conectada ao plano temporal, como temos visto neste artigo, se espalha pelo *espaço* narrativo, justamente quando essa sua ansiedade chega a ser refletida nas coisas que estão nos seus entornos: “Todos aqueles objetos, em meio aos quais ele tinha tantas vezes amado e gozado e sofrido, tinham para ele adquirido alguma coisa da sua sensibilidade. Não eram apenas testemunhas dos seus amores, dos seus prazeres, das suas tristezas, mas eram também participantes”³¹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 15).

Ao longo do que observamos até aqui, percebemos como existe uma *instabilidade* emocional no interior de Andrea, dinâmica mais do que comum nas obras decadentes. Mais do que isso, contudo, notamos como o narrador, com as suas lentes quase sempre muito próximas do esperante, executa, proporcionalmente, uma oscilação no plano enunciativo, uma marca dos romances em geral, é verdade, como vimos anteriormente na outra seção, mas que não deixa de

28 O excerto original é: “Mancavano due o tre minuti all’ora. L’ansia dell’aspettante crebbe a tal punto ch’egli credeva di soffocare”.

29 O escrito original é: “Allora cominciò nell’aspettante una nuova tortura”.

30 O texto original é: “Andrea vide nell’aspetto delle cose intorno riflessa l’ansietà sua [...]”.

31 O fragmento original é: “Tutti quegli oggetti, in mezzo a’ quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de’ suoi amori, de’ suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi”.

ser uma tendência no livro italiano em questão e que parece soar até mesmo mais evidente aqui. O que há de mais curioso é o fato de o espaço narrativo ser contaminado pelo estado emocional de Andrea e ser, por ele, distorcido e enxergado como um agente, pois “eram participantes”.

Se a sua ansiedade se reflete no seu apartamento, vejamos um outro momento no qual o espaço narrativo é contaminado pelo seu interior, no qual a própria natureza se torna uma espécie de ampliação dos seus sentidos e dos seus sentimentos:

O mar tinha sempre para ele uma palavra profunda, cheia de revelações súbitas, de iluminações improvisadas, de significações inesperadas. Descobria-as na alma secreta uma úlcera ainda viva, se bem que escondida e que o fazia sangrar; mas o bálsamo depois era mais suave.³² (D'ANNUNZIO, 2014, p. 123)

Quando comenta sobre as tendências estilísticas do esteticismo e dos decadentes, Babić diz que

[f]oi introduzido também um novo modo narrativo; a trama não segue mais um tempo linear, pois isso depende do estado interior do protagonista, que torna possível ao leitor o mergulho dentro da mente do próprio personagem. O espaço não é mais descrito como um lugar real, mas se torna uma extensão do estado de alma interior.³³ (2023, p. 8)

32 O trecho original é: “Il mare aveva sempre per lui una parola profonda, piena di rivelazioni subitanee, d’illuminazioni improvvisate, di significazioni inaspettate. Gli scopriva nella segreta anima un’ulcera ancor viva sebbene nascosta e gliela faceva sanguinare; ma il balsamo poi era più soave”.

33 A passagem original é: “Viene introdotto anche un nuovo modo narrativo; la trama non segue più un tempo lineare ma esso dipende dallo stato interiore del protagonista, che rende possibile al lettore di immergersi dentro la mente del personaggio stesso. Lo spazio non viene più descritto come un luogo reale ma diventa un’estensione dello stato d’animo interiore”.

Nesse instante, o mar personificado como uma entidade sábia e tranquila, que “iluminava e revelava todas as potências e as potencialidades daquela alma humana”³⁴ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 124), vai ao encontro do estado presente do personagem, o qual, depois de um duelo em que foi gravemente ferido, encontra-se em estado de convalescência e, surpreendentemente, em paz. Momentos antes: “[...] o convalescente comparava o seu respiro ao largo e tranquilo respiro do mar, erguia o seu corpo de modo similar às válidas árvores, serenava o seu pensamento à serenidade dos horizontes”³⁵ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 120).

O estado pacífico da sua alma, contudo, dura pouco, e em outros pedaços, na contramão do que vimos anteriormente, a natureza passa a ser alvo de uma descrição completamente diferente, mais violenta, afastada de uma tonalidade mais suave como vimos, e que coincide com os pensamentos dissonantes do herói decadente. No mesmo capítulo, em um trecho próximo àquele último transcrito aqui, o convalescente mostra-se instável em termos emocionais, e o narrador nos relata e descreve a seguinte cena:

Um dia, ele se viu perdido. Vapores sangrentos e malignos ardiam no horizonte, lançando lampejos de sangue e de ouro sobre a escuridão das águas; um emaranhado de nuvens pálidas erguiam-se dos vapores, similares a uma briga de centauros enormes sobre um vulcão em chamas; e para aquela luz trágica um cortejo fúnebre de velas triangulares enegrecidas no último limite. Eram

34 O texto original é: “[...] illuminava e rivelava tutte le potenze e le potenzialità di quell’anima umana”.

35 O excerto original é: “[...] il convalescente misurava il suo respiro sul largo e tranquillo respiro del mare, ergeva il suo corpo a similitudine de’ validi alberi, serenava il suo pensiero alla serinità degli orizzonti”.

velas de uma tonalidade indescritível, sinistras como as flechas da morte; marcadas por cruces e por figuras tenebrosas; pareciam velas de naviosque transportavam os cadáveres das vítimas da peste a uma ilha maldita qualquer povoada por abutres vorazes. Uma sensação humana de terror e de dor cobria aquele mar, um colapso de agonia pairava sobre aquele ar.³⁶ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 124)

Percebe-se que há uma alternância entre um discurso mais brando e um discurso mais violento em trechos nos quais a natureza é o principal alvo contemplativo. Além disso, pelo fato de os trechos estarem muito próximos um do outro no romance, há uma explicitação mais clara da oscilação emocional do herói e da forma como o sistema discursivo compactua com isso. Ao passo que os parágrafos anteriores mostram como a natureza, *calma*, se mescla à alma do jovem personagem, e como ela ilumina certas questões durante a sua personificação, vemos que, depois, o narrador se apoia novamente em um plano descritivo, mas desta vez com uma concentração quase que total sobre as ações furiosas da natureza, que desagua em uma perturbação *estranha/sobrenatural* de Andrea: “[...] ele achou que ouviu na sombra o grito de sua alma, o grito de outras almas”³⁷ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 125). É revelado, ainda, que

36 O trecho original é: “Un giorno, egli si vide perduto. Vapori sanguigni e maligni arredavano all’orizzonte, gittando sprazzi di sangue e d’oro sul fosco delle acque; un viluppo di nuvoli paonazzi ergevansi da’ vapori, simile a una zuffa di centauri immani sopra un vulcano in fiamme; e per quella luce tragica un corteo funebre di vele triangolari nereggiava su l’ultimo limite. Erano vele d’una tinta indescrivibile, sinistre come le insgne della morte; segnate di croci e di figure tenebrose; parevano vele di navigli che portassero cadaveri di appestati a una qualche maledetta isola popolata di avvoltoi famelici. Un senso umano di terrore e di dolore incombeva su quel mare, un acciamento d’agonia gravava sul quell’aria”.

37 O excerto original é: “[...] egli credè udire nell’ombra il grido dell’anima sua, il grido d’altre anime”.

[e]stava dentro dele, como um naufrágio tenebroso na sombra. Tantas e tantas vozes chamavam pelo socorro, imploravam por ajuda, amaldiçoavam a morte; vozes conhecidas, vozes que ele havia escutado havia algum tempo (vozes de criaturas humanas ou de fantasmas?); e agora não distinguia uma da outra! Chamavam, imploravam, amaldiçoavam inutilmente, se sentindo perecer; se desbotavam sufocadas da onda voraz; se tornavam fracas, longínquas, ininterruptas, irreconhecíveis; se tornavam um gemido; se extinguíam; não ressurgiam mais.³⁸ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 125)

Nos três últimos fragmentos transcritos e traduzidos, é notável a maneira como o *insólito* domina tais partes. Se em boa parte da narrativa, até então, elementos de cunho realista eram uma das formas mais dominantes dos espaços narrativos, por exemplo, vemos com esse último trio de excertos que a estética do romance pende o seu discurso, sobre os ambientes, a aspectos voltados ao plano sobrenatural e ao estranho, posto que Andrea escuta muitas vozes, chega a falar em fantasmas e é tomado por uma sensação de terror em uma espécie de transe imaginativo.

Dentre os principais agentes que marcam essas constantes transformações, o discurso indireto livre é acionado nos transes imaginativos e nos instantes mais instáveis do herói, ao passo que os adjetivos possuem, também, uma importância basilar, visto que são eles, principalmente, que marcam a tonalidade a ser impressa em determinadas passagens do romance. Nas palavras

38 O pedaço original é: “Era dentro di lui, come un cupo naufragio nell’ombra. Tante tante voci chiamavano al soccorso, imploravano aiuto, imprecavano alla morte; voci note, voci che’egli aveva un tempo ascoltate (voci di creature umane o di fantasmi?); ed ora non distingueva l’una dall’altra! Chiamavano, imploravano, imprecavano inutilmente, sentendosi perire; s’affievolivano soffocate dall’ondavorace; divenivano deboli, lontane, interrotte, irriconosibili; divenivano un gemito; s’estinguevano; non risorgevano più”.

de Tzvetan Todorov (2006, p. 139), “‘adjetivos’ narrativos serão, pois, aqueles predicados que descrevem estados de equilíbrio ou de desequilíbrio”, o que vai ao encontro do que está sendo analisado por nós em relação a essa instabilidade de Andrea, pois trocamos a visão de um mar sereno e tranquilo para um mar estranho e sangrento.

No terceiro capítulo, pautado mais uma vez por um mergulho no passado e relatando basicamente o segundo encontro de Andrea com Elena, que ocorreu em meio a um leilão de peças valiosas, é dito que:

Esperou muito. Os salões se enchiam rapidamente; as danças começavam: na galeria de Annibale Caracci as semideusas quirites lutavam por forma com as Ariadnes, com as Galateias, com as Auroras, com as Dianas dos afrescos; os casais rodopiando exalavam perfumes: as mãos enluvadas das damas pressionavam o ombro dos cavaleiros; as cabeças de joias se curvavam ou se erguiam; algumas bocas semiabertas brilhavam como a púrpura; alguns ombros nus reluziam espalhados por um véu de umidade; certos seios pareciam estourar do tronco, sob a veemência da ânsia.³⁹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 66, grifo nosso)

Aqui, novamente, Andrea se encontra em uma ação ligada à *espera*. Conforme ele aguarda a chegada de Elena, o narrador relata, por meio das ações principalmente, o enchimento da sala e outras

39 O escrito original é: “Aspettò molto. Le sale si empivano rapidamente; le danze incominciavano: nella galleria d’Annibale Caracci le semidie quiriti lottavan di formosità con le Ariadne, con le Galatee, con le Aurore, con le Diane degli affreschi; le coppie turbinando esalavano profumi: le mani inguantate delle dame premevano la spalla dei cavalieri; le teste ingemmate si curvavano o si ergevano; certe bocche semiaperte brillavano come la porpora; certe spalle nude luccicavano sparse d’un velo d’umidore; certi seni parevano irrompere dal busto, sotto la veemenza dell’ansia”.

tantas movimentações, tudo isso enquanto a moça esperada não chega. Antes disso, o protagonista já se encontrava ansioso devido à dúvida da ida de Elena àquele local: “Mas ela inclinou levemente a cabeça à porta, sem sorrir; e a carroça partiu, em direção ao palácio Barberini, deixando na sua alma uma vaga tristeza, um desânimo indefinido. — Ela tinha dito ‘talvez’. Podia então não vir ao palácio Farnese. E agora?”⁴⁰ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 63). A dúvida, somada à *espera* da confirmação, o incomoda, como podemos ver também no seguinte fragmento:

Essa dúvida o afligia. O pensamento de não a rever era para ele *insuportável*: todas as horas passadas longe dela já lhe pesavam. Ele perguntava a si mesmo: ‘Já a amo tanto?’ O seu espírito parecia fechado em um círculo, dentro do qual rodopiavam confusamente todos os fantasmas das sensações experimentadas na presença daquela mulher.⁴¹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 63, grifo nosso)

A espera, então, é gradualmente pendida a um sentimento de tortura: “Descuidado das apresentações e das saudações, ele sentia crescer o seu tormento na espera inútil; e ia de sala em sala à ventura. O ‘talvez’ o deixava temeroso sobre a vinda de Elena. E se ela própria não viesse? Quando a veria de novo?”⁴² (D’ANNUNZIO, 2014, p. 66).

40 O texto original é: “Ma ella inchinò lievemente il capo allo sportello, senza sorridere; e la carrozza partì, verso il palazzo Barberini, lasciandogli nell’anima una vaga tristezza, uno scoramento indefinito. — Ella aveva detto ‘forse’. Poteva dunque non venire al palazzo Farnese. E allora?”.

41 O trecho original é: “Questo dubbio l’affliggeva. Il pensiero di non rivederla gli era insopportabile: tutte le ore passate lontano da lei già gli pesavano. Egli chiedeva a sé stesso: ‘L’amo io dunque già tanto?’ Il suo spirito pareva chiuso in un cerchio, entro cui turbinavano confusamente tutti i fantasmi delle sensazioni avute nella presenza di quella donna”.

42 O fragmento original é: “Incurante delle presentazioni e dei saluti, egli sentiva crescere il suo tormento nell’attesa inutile; e girava di sala in sala alla ventura. Il ‘forse’ gli faceva temere ch’Elena non venisse. — E s’ella proprio non veniva? Quando l’avrebbe egli riveduta?”.

O discurso indireto livre, aqui, marca um estado emocional aflorado do jovem esperante, até chegar um momento em que o seu tormento cresce a um nível mais desequilibrado: “Ela não vem! Ela não vem!” A inquietude interior nele crescia tão orgulhosamente que ele pensou em abandonar os salões, pois o contato com aquela multidão era sofrível⁴³ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 68).

Quando a moça finalmente aparece, Andrea fica aliviado e chega a transparecer-lhe a espera angustiante: “Esperando-te, *pensei de morrer*. Se não viesse, Elena, eu teria procurado por você em toda parte. Quando a vi entrar, me segurei para não gritar. É a segunda noite que a vejo, mas parece que já te amo há muito tempo. O pensamento em você, único, incessante, é agora *a vida da minha vida*” (D’ANNUNZIO, 2014, p. 69, grifos nossos).⁴⁴ O seu discurso soa mais uma vez pendido ao exagero e é marcado por traços românticos, já que diz que achou que iria morrer graças à impaciência da espera e à incerteza da vinda da moça, ao mesmo tempo que se declara para ela diante de uma tonalidade forte e apaixonada: “a vida da minha vida”.

No capítulo seguinte, o quarto do livro, atravessado basicamente pela doença de Elena, que “sofria muito e que não podia ver ninguém”⁴⁵ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 71), e pela consolidação do amor de Andrea pela mesma, o jovem decadente mais uma vez se

43 O pedaço original é: “Ella non viene! Ella non viene! L’inquietudine interiore gli cresceva così fieramente che egli pensò d’abbandonare le sale, poichè il contatto di quella folla eragli insoffribile”.

44 A passagem original é: “Aspettandovi, ho creduto di morire! Se voi non foste venuta, Elena, io vi avrei cercata ovunque. Quando vi ho vista entrare, ho trattenuto a stento un grido. Questa è la seconda sera ch’io vi vedo, ma mi par già di amarvi non so da che tempo. Il pensiero di voi, unico, incessante, è ora la vita della mia vita...”.

45 O fragmento original é: “[...] soffriva molto e che non poteva vedere nessuno”.

encontra em uma situação de *espera*. Por não poder encontrar a moça de imediato, mais uma vez o esperante se encontra perdido a um estado de desequilíbrio devido à ausência da amada:

As nuvens do pôr-do-sol, a forma sombria do Tritão em um círculo de faróis mortos, aquela descida bárbara de homens bestiais e de jumentos enormes, aqueles gritos, aquelas canções, aquelas blasfêmias, exasperavam a sua tristeza, lhe suscitavam no coração um temor vago, não sei qual pressentimento trágico.⁴⁶ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 72)

Em meio a esse tédio no qual uma contemplação da movimentação alheia, prática comum de Andrea no romance, provoca uma certa tristeza no herói, evidenciada pelos adjetivos negativos, por exemplo, uma questão temporal atrelada ao futuro, “pressentimento trágico”, o envolve também negativamente. Andrea, longe da amada, se perde nos seus pensamentos sobre a mulher e nas expectativas marcadas por uma possibilidade aparentemente inalcançável: “‘Se pudesse vê-la!’ ele pensou, fazendo uma pausa. Abrandava o passo para prolongar a incerteza e a esperança. Ela lhe parecia mesmo afastada, quase perdida, naquele edifício tão amplo”⁴⁷ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 72). Quando finalmente consegue ir até o local onde Elena está, Andrea sente “forte o tumulto do seu sangue”⁴⁸ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 73).

46 O texto original é: “Le nuvole del tramonto, la forma del Tritone cupa in un cerchio di fanali smorti, quella discesa barbarica d’uomini bestiali e di giumenti enormi, quelle grida, quelle canzoni, quelle bestemmie esasperavano la sua tristezza, gli suscitavano nel cuore un timor vago, non so che presentimento tragico”.

47 O excerto original é: “‘Se potessi vederla!’ egli pensò, soffermandosi. Rallantava il passo, per prolungare l’incertezza e la speranza. Ella gli pareva assai lontana, quasi perduta, in quell’edificio così vasto”.

48 O trecho original é: “[...] forte il tumulto del suo sangue”.

E ao escutar a voz da mulher,

sentiu tremer as veias com tal fúria diante daquele som inesperado, que pensou: ‘Eis que agora estou desmaiando’. Tinha como a previsão indistinta de alguma felicidade sobrenatural, maior que a sua espera, avançando nos seus sonhos, dominando as suas forças. — Ela estava lá, além daquele limiar. — Cada noção da realidade fugia do seu espírito. Parecia-lhe haver, em algum momento, pictoricamente ou poeticamente imaginada uma aventura similar de amor, naquele mesmo modo, com aquele mesmo aparato, com aquele mesmo fundo, com aquele mesmo mistério; e *um outro*, um personagem seu imaginário, era um herói. Agora, por causa de um estranho fenômeno fantástico, aquela ficção ideal de arte se confundia com o caso real; e ele experimentava uma sensação inexprimível de perplexidade.⁴⁹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 74, grifos do autor)

Quiçá um dos trechos mais complexos em diferentes sentidos, desencadeado graças à *espera*, como vimos, em que “ele, ele próprio, estava de frente, em espera; e além do limiar, talvez na cama, respirava a divina amante”⁵⁰ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 74), seus pensamentos se perdem em uma espécie de fluxo de consciência imaginativo. Em primeiro lugar, destaca-se o descontrole do personagem, que treme,

49 O pedaço original é: “[...] si senti tremar le vene con tal furia a quel suono inaspettato, che pensò: ‘Ecco, ora vengo meno.’ Aveva come l’antiviggenza indistinta d’una qualche felicità soprannaturale, superante la sua aspettazione, avanzante i suoi sogni, soverchiante le sue forze. — Ella era là, oltre quella soglia. — Ogni nozione della realtà fuggiva dal suo spirito. Gli pareva d’aver, un tempo, pittoricamente o poeticamente imaginata una simile avventura d’amore, in quello stesso modo, con quello stesso apparato, con quello stesso fondo, con quello stesso mistero; e *un altro*, un suo personaggio imaginario, n’era l’eroe. Ora, per uno strano fenomeno fantastico, quella ideal finzione d’arte confondevasi col caso reale; ed egli provava un senso inesprimibile di smarrimento”.

50 A passagem original é: “[...] egli, egli proprio, eravi d’innanzi, in attesa; ed oltre la soglia, forse nel letto, respirava la divina amante”.

segundo o que é relatado pelo narrador, pelo simples fato de ouvir o som da voz de Elena. Outras passagens próximas a essa, aliás, marcam com precisão todo esse descontrole do personagem: “[...] tinha a sensação violenta e divina como de uma vida se dilatando além dos seus membros”⁵¹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 75).

Nota-se, ademais, o fato de ele sentir uma sensação de desmaio e, posteriormente, uma felicidade *sobrenatural* que o assola e que o faz *sonhar*, tudo isso graças ao pensamento de que Elena estava muito próxima dele em termos de localização. O espaço narrativo, então, desencadeia no jovem homem uma fuga da realidade, uma pequena narrativa, marcada por uma *viagem imaginativa* na qual ele se encontra como um herói (um duplo seu) em um mundo de aventuras e mistérios. Como o texto é marcado por oscilações constantes, em que rapidamente o personagem transita de um polo positivo para um polo negativo muito rapidamente, Andrea, conforme volta à realidade, passa a sentir um sentimento confuso de perplexidade.

Dentre tantos outros momentos nos quais Andrea, de algum modo, se encontra à *espera* de algo ou de alguém, o ápice da sua posição como *esperante* ocorre no encaminhamento para o final do texto, no presente da narrativa, quando ele está à espera de uma pessoa misteriosa em um local e horário que haviam sido previamente informados em uma carta secreta recebida por ele: “Esta noite, das onze à meia noite, esperar-me-á em uma carroça, em frente ao palácio Barberini, fora dos portões. Se à meia-noite eu ainda não tiver aparecido, poderá ir embora. — A stranger”⁵²

51 O texto original é: “Aveva la sensazione violenta e divina come d’una vita che si dilatasse oltre le sue membra”.

52 O excerto original é: “Stasera, dalle undici a mezzanotte, mi aspetterete in una carrozza, d’inanzi al palazzo Barberini, fuori del cancello. Se a mezzanotte non sarò ancóra apparsa, potrete andarvene. — A stranger”.

(D'ANNUNZIO, 2014, p. 276). Na situação, Andrea, como geralmente ocorre, cria muitas expectativas para esse encontro, se mostra excitado para com o mistério, ainda que tente desvendar o enigma ao projetar (mais uma vez é acionado o seu plano imaginativo) as possíveis pessoas com quem poderia se encontrar naquele lugar.

O bilhete, um dentre tantos outros gêneros textuais abrigados no romance, como é o caso poema e da carta, é avaliado pelo narrador da seguinte maneira: “[...] tinha um tom romanesco e misterioso”⁵³ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 276). O que há de mais instigante nessa mesma cena, entretanto, é o posicionamento do personagem no espaço narrativo, onde ele é exposto (de novo) junto à sua ansiedade em relação a um futuro próximo e junto ao seu sentimento em relação à situação: “Às onze ele estava em frente ao palácio; e a ânsia e a impaciência o devoravam. A bizarria do caso, o espetáculo da noite de neve, o mistério, a incerteza, nele acendiam a *imaginação*, o elevavam da realidade”⁵⁴ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 277, grifo nosso).

Nesse fragmento, percebemos que Andrea chega no local (espaço) em um horário (tempo) hábil para *esperar* a pessoa misteriosa. Além do mais, é relatada, como de costume, a sua *ânsia* e a sua *impaciência*, alçadas aqui a uma condição animalesca, para não dizer monstruosa, já que elas “o devoravam”. Fora isso, ele é suspenso da realidade por meio da *imaginação*, como frequentemente acontece no livro em diferentes episódios, a exemplo daquele do quarto capítulo, no qual ele penetra em um breve transe imaginativo enquanto espera para encontrar a doente Elena.

53 O fragmento original é: “[...] aveva un tono romanzesco e misterioso”.

54 O texto original é: “Alle undici egli era d’innanzi al palazzo; e l’ansia e l’impazienza lo divoravano. La bizarria del caso, lo spettacolo della notte nivale, il mistero, l’incertezza gli accendevano l’immaginazione, lo sollevavano dalla realtà”.

É narrado, em outro trecho próximo a esse, que

o esperante sentia sob o fascínio daquele milagre que os fantasmas saudosos do amor se levantavam e os cumes líricos do sentimento brilhavam como as lanças geladas dos portões da lua. Mas ele não sabia qual das duas mulheres teria preferido naquele cenário fantástico: se Elena Heathfield vestida de púrpura ou Maria Ferres vestida de arminho. E, como o seu espírito gostava de divagar na incerteza da preferência, acontecia que na ânsia da espera se misturavam e se confundiam estranhamente duas ânsias, a real por Elena, a imaginária por Maria.⁵⁵ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 277)

Esse trecho continua a marcar a espera do personagem e a sua excitação para com o caso. Ao mesmo tempo, passa a ser mesclada, aqui, uma imagem bizarra de Elena com a de Maria, uma espécie de estranho desejo supremo do esperante, o que provocaria, logo depois, um dos mais altos pontos da angústia do personagem em questão. Antes de acontecer isso, no entanto, é dito que

[u]m relógio tocou de perto, no silêncio, com um som claro e vibrante; e parecia que algo vítreo no ar rachava a cada um dos toques. O relógio da Trindade dos Montes respondeu ao apelo; respondeu o relógio do Quirinal; outros relógios de longe responderam, ofuscados. Eram onze e quinze.⁵⁶ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 277)

55 A passagem original é: “[...] l’aspettante sentiva sotto il fascino di quel miracolo che i fantasmi vagheggianti dell’amore si risollevavano e le sommità liriche del sentimento riscintillavano come le lance ghiacce dei cancelli alla luna. Ma egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heathfield vestita di porpora o Maria Ferres vestita d’ermellino. E, come il suo spirito piacevasi d’indugiare nell’incertezza della preferenza, accadeva che nell’ansia dell’attesa si mescessero e confondessero stranamente due ansie, la reale per Elena, l’imaginaria per Maria”.

56 O escrito original é: “Un orologio suonò da presso, nel silenzio, con un suono chiaro e vibrante; e pareva come se qualche cosa di vitreo nell’aria s’incrinasse a ognun de’ tocchi.

Ao longo da nossa análise, percebemos a quantidade de relógios focalizados pela narrativa, das páginas iniciais a esses instantes situados próximos ao desfecho do romance. Esse último excerto, a propósito, além de soar simbólico pela questão quantitativa para com os relógios, pode servir-nos também como uma espécie de síntese do livro segundo a nossa concepção: o *esperante* e os *relógios*. Deve-se dizer, ademais, que o narrador faz questão de focalizar a contagem progressiva, rumo à meia-noite, o que vai ao encontro da ansiedade do jovem e, de quebra, cristaliza certa apreensão no leitor. Enquanto ele espera, se perde mais uma vez na sua *imaginação*, ele faz projeções (entre receber Elena ou Maria) e *imagina* aquilo tudo como

um sonho poético, quase místico. Ele esperava Maria, Maria tinha escolhido aquela noite de sobrenatural brancura para sacrificar a sua própria brancura ao desejo dele. Todas as coisas brancas ao redor, cientes da grande imolação, esperavam para dizer *ave* e *amen* à passagem da irmã. O silêncio vivia.⁵⁷ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 278)

Marcando mais uma vez a impaciência e as expectativas, além do suspense, pelos numerais e pelo discurso indireto livre, temos o seguinte trecho:

E pela terceira vez as horas soavam. Faltavam para a meia-noite quinze minutos. A espera durava bastante tempo: Andrea se cansava e se irritava. No apartamento de Elena, nas janelas da ala esquerda

L'orologio della Trinità de' Monti rispose all'appello; rispose l'orologio del Quirinale; altri orologi di lungi risposero, fiochi. Erano le undici e un quarto".

57 O trecho original é: "[...] un sogno poético, quase místico. Egli aspettava Maria. Maria aveva eletta quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui. Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire *ave* ed *amen* al passaggio della sorella. Il silenzio viveva".

não se via outra luz além daquela externa da lua. — Então ela viria? E em qual modo? Escondida? Com qual pretexto? Lord Heathfield estava em Roma. Como teria ela justificado a sua ausência noturna?⁵⁸ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 279)

Com os numerais sendo novamente colocados em evidência ao lado do discurso indireto livre, estando este último cada vez mais presente conforme a finalização do romance se aproxima, justamente para configurar os instantes mais instáveis da trama, uma quebra de expectativa, e conseqüentemente um golpe no esperante, acaba por ser sedimentado: “Faltavam dois ou três minutos até a hora limite; e ela não vinha! A hora soou. Uma terrível angústia apertou a desilusão. Ela não vinha!”⁵⁹ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 280).

O narrador, então, desloca o seu foco, nesse momento, para uma descrição que realça o vazio do espaço narrativo onde Andrea estava posicionado para aquela espera vã: “Roma, à frente, se afundava em um silêncio quase mortal, imóvel, vazio, similar a uma cidade adormecida por um poder fatal”⁶⁰ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 281). Embora o romance não termine nesse trecho, a tônica impressa posteriormente, sobretudo na conclusão do livro, não difere muito da melancolia dessa ocasião simplesmente lamentável para o herói decadente.

58 O pedaço original é: “E per la terza volta le ore sonarono. Mancavano a mezzanotte quindici minuti. L'aspettazione durava da troppo tempo: Andrea si stancava e s'irritava. Nell'appartamento abitato da Elena, nelle finestre dell'ala sinistra non vedevasi altro lume che quello esterno della luna. — Sarebbe dunque venuta? E in che modo? Di nascosto? O con qual pretesto? Lord Heathfield era, certo, a Roma. Come avrebbe ella giustificata la sua assenza noturna?”.

59 O texto original é: “Mancavano due o ter minuti all'ora estrema; ed ella non veniva! L'ora sonò. Una terribile angoscia strinse il deluso. Ella non veniva!”.

60 A passagem original é: “Roma, d'innanzi, si profondava in un silenzio quasi di morte, immobile, vacua, simile a una città addormentata da un potere fatale”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma análise consideravelmente extensa e detalhada, esperamos ter mostrado o modo como se configura o cronotopo da espera em *Il Piacere*, evidenciando como os enunciados são variados na medida em que o narrador busca concretizar efeitos diferentes ao acompanhar a oscilação emocional de Andrea Sperelli. Existe, como vimos, uma instabilidade enunciativa que acompanha a instabilidade emocional do desequilibrado protagonista, sempre em espera, sempre em busca de prazeres e sempre transitando entre o *real* e o *imaginativo*.

A verdade é que “[c]ada coisa em *Piacere* possui uma dupla identidade, vive o complexo da ambiguidade”⁶¹ (TINTI, 2014, p. XXVIII), e tudo isso vai ao encontro do dialogismo discursivo debatido por Bakhtin, como vimos na segunda seção. Existe, no interior da narrativa, uma “forma de dialética irresoluta, de um conflito intrínseco entre elevação e degradação, entre aristocracia e vulgaridade”⁶² (TINTI, 2014, p. XXVII). Acrescentaríamos, ainda, outros conflitos: entre Elena e Maria; entre realidade e imaginação. Mais uma vez, é necessário dizer que tais conflitos e divergências contribuem com a oscilação do plano discursivo, não somente porque a narrativa transita entre relatos e descrições mais positivos e mais negativos, ou entre situações mais realistas ou mais insólitas, como também pela razão de variar em estilos de discursos e por conseguinte em seus efeitos.

Através da nossa avaliação e de leituras de diferentes estudiosos sobre o nosso principal objeto de estudo, chegamos

61 A passagem original é: “Ogni cosa nel *Piacere* possiede una duplice identità, vive il complesso dell’ambiguità [...]”.

62 O fragmento original é: “[...] forma di dialettica irrisolta, di un conflitto intrinseco tra elevatezza e degradazione, tra aristocrazia e vulgarità”.

à conclusão de que a parafernália estilística que compõe a obra analisada aqui é bastante complexa. Alguns pesquisadores às vezes confluem as suas análises do texto, mas existem variações incontáveis em matéria de interpretação. Entendemos, com isso, que mesmo mais de cem anos após o lançamento do romance de Gabriele D'Annunzio, em 1889, há ainda aspectos ocultados no interior do sistema discursivo de *Il Piacere*, que podem ser revelados em novas investigações. Embora seja verdade que a cada discussão sobre o livro é possível encontramos novos questionamentos e novas surpresas sobre o seu âmbito artístico, não surpreende o fato de que existe ao menos *um* elemento bastante estável e concordante na sua composição: a existência de um estranho *prazer* estético.

REFERÊNCIAS

- BABIĆ, Rozana. *Il Decadentismo in Italia; Svevo e D'Annunzio* – comparazione delle opere letterarie La coscienza di Zeno e Il piacere. 2023. 41f. Tesi di laurea triennale (Faculty of Philosophy) — University of Pula, 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: Aestilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Piacere*. Rimini: Rusconi Libri S.p.A., 2014.
- DICKENS, Charles. *Little Dorrit*. London: Bradbury and Evans, 1857.
- SILVA, Daniel Augusto Pereira. *O grotesco e a ficção fin-de-siècle na França e no Brasil (1880-1920)*. 2023. 229f. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- TAVARES, Enéias Farias. Esteticismo e decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray. *Acta Scientiarum*. Maringá: UEM, n. 1, v. 38, p. 79-91, 2016.

TINTI, Lorenzo. Introdução. *In: D'ANNUNZIO, Gabriele. Il Piacere*. Rimini: Rusconi Libri S.p.A., 2014.

TODOROV, Tzvetan. A Gramática da Narrativa. *In: TODOROV, Tzvetan. As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, p. 135-146, 2006.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Fathers and Sons*. Moscow: Russian Messenger, 1862.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics, 2012.

09

O FANTÁSTICO NATURALISTA-DECADENTISTA DE MEDEIROS E ALBUQUERQUE¹

Sabrina Baltor de Oliveira

Sabrina Baltor de Oliveira

Doutora em Literaturas Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Professora Adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Membro do grupo de pesquisa ARS.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9058152714180995>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1635-3025>.

E-mail: sabrinabaltor@gmail.com.

Resumo: Neste estudo, através da análise de quatro contos do livro *Mãe Tapuia* (1900) de Medeiros e Albuquerque, temos a intenção de mostrar como este autor brasileiro, apaixonado pela ciência e pelo misticismo, elaborou narrativas insólitas e fantásticas marcadas tanto por características do Naturalismo literário quanto pelo Decadentismo.

Palavras-chaves: Medeiros e Albuquerque. *Mãe Tapuia*. Naturalismo. Decadentismo.

Abstract: In this study, through the analysis of four short stories from the book *Mãe Tapuia* (1900) by Medeiros e Albuquerque, we intend to show how this Brazilian author, passionate about science and mysticism, produced unusual and fantastic narratives

1 Título em língua estrangeira: "The fantastic naturalist-decadent of Medeiros e Albuquerque".

marked by characteristics of both literary Naturalism and Decadentism.

Keywords: Medeiros e Albuquerque. *Mãe Tapuia*. Naturalism. Decadentism.

José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque (1867-1934) foi um dos autores mais prolíferos e ecléticos de seu tempo. Atuando como escritor, jornalista, funcionário público, professor e político, produziu uma imensa obra que compreende volumes poéticos, inúmeras coletâneas de contos, crônicas, críticas literárias, conferências, romances, livros sobre psicologia, peças teatrais e suas memórias. Foi um dos primeiros a trazer e a praticar o gênero policial no Brasil, com o romance escrito a quatro mãos *Mistério* (1921), ao lado de Afrânio Peixoto, Coelho Neto e Viriato Correia, e com o seu volume de contos *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932). Participou ativamente da criação da Academia Brasileira de Letras, onde veio a ser o primeiro ocupante da cadeira n. 22, cujo patrono, escolhido pelo próprio Medeiros, é José Bonifácio, o moço. Ademais, é sobretudo conhecido atualmente por ser autor da letra do Hino da República.

Ao contrário de muitos de seus contemporâneos escritores, que fazem duras críticas ao jornalismo e, quando, geralmente por razões financeiras, se veem obrigados a produzir para suas páginas, desconsideram, desvalorizam essa parte de sua obra e por muitas vezes utilizam pseudônimos para esconder sua verdadeira identidade, Medeiros e Albuquerque tinha orgulho de se apresentar como jornalista e valoriza a profissão em diversos textos, como o fez em uma sessão na Academia Brasileira de Letras dedicada ao tema “Evolução Literária do Brasil”:

Lembraram-se então os meus colegas de que havia na lista dos acadêmicos um jornalista.

Um jornalista é um homem enciclopédico, que entende de tudo, sobre tudo dá sentenças profundas e definitivas. Em um artigo de jornal, ele é capaz de fazer caber toda a história universal. (ALBUQUERQUE, 1934, p. 12)

Tal definição elaborada por Medeiros e Albuquerque poderia perfeitamente ser aplicada a sua própria personalidade e produção. O seu lado polígrafo chamou atenção desde muito cedo. A recepção de suas obras na época em que foram publicadas já destacavam essa característica. Neste estudo, irei me ocupar da análise de alguns contos de Medeiros e Albuquerque, escolhidos dentre os vinte publicados no volume *Mãe Tapuia*, no ano de 1900. A seleção do corpus respeita o seguinte critério: narrativas que sejam insólitas e/ou que se aproximem do gênero fantástico. Logo, nas primeiras críticas feitas nos jornais a este volume de contos entre março e abril de 1900, destaca-se essa multiplicidade de temas e de ambientações das narrativas, que se apresentam ora mais cômicas, ora mais trágicas, ora mais grotescas, como podemos acompanhar no texto da seção folhetim do *Jornal do Commercio* de 23 de abril de 1900, cujo autor se identifica com apenas uma letra, “G”:

Os contos e fantasias, originais do Sr. Medeiros e Albuquerque, agora reunidos em volume, sob o título *Mãe Tapuia*, e editados pela casa Garnier, compreendem narrativas de vários gêneros, desde o trágico até o burlesco, do subjetivismo discreto e terno ao objetivismo de brilhantes cores e nítido desenho. (JORNAL DO COMMERCIO, 23 de abril de 1900, p. 1)

No entanto, de maneira oposta a esta análise que acabamos de transcrever e à visão positiva dada por Medeiros e Albuquerque

a esse saber múltiplo e enciclopédico do jornalista, alguns críticos identificavam nesta variedade de interesses, nesta prática de diversos gêneros, uma perigosa dispersão e falta de profundidade.

José Veríssimo, na coluna *Revista Literária*, do dia 02 de abril de 1900, no *Jornal do Commercio*, realiza a crítica de dois livros novos, ambos volumes de contos: *Destinos* de Adelina Lopes Vieira, publicado pela Laemmert & C., e *Mãe Tapuia* de Medeiros e Albuquerque, publicado pela H. Garnier. Introduce seu texto, evocando a análise de Gaston Deschamps sobre os escritores franceses contemporâneos. Deschamps associa os contistas franceses da segunda metade do século XIX aos *fabliaux* medievais, sobretudo Guy de Maupassant apresentaria a faceta libertina dos poetas dos *fabliaux*.

Após este início, José Veríssimo afirma que a contística portuguesa e a brasileira, que seria um de seus ramos, descende diretamente da literatura francesa. Expõe igualmente que o gênero conto é praticado tanto no Brasil quanto em Portugal apenas há uns cinquenta anos, sendo extremamente recente, e tacha que, em geral, nossos contos são um pastiche daqueles escritos na França.

Na continuação de seu artigo, finalmente aborda os dois livros novos, inserindo-os nesta linha de raciocínio, dizendo que eles comprovam tudo o que afirmara anteriormente. Continua sua análise declarando que os contos de *Mãe Tapuia* têm como horizonte o conto francês contemporâneo e arremata: “segundo a maneira dos seus contadores do naturalismo para cá, e da qual Maupassant foi o maior praticante” (VERÍSSIMO, 1900, p. 1).

José Veríssimo não restringe essa análise aos dois livros abordados por ele em seu texto. Diz que tal observação serve

para definir os contos de “Aluísio e Artur Azevedo, Coelho Neto, Valentim Magalhães, Lúcio de Mendonça, Pedro Rabelo e outros” (VERÍSSIMO, 1900, p. 1). As únicas exceções apontadas dentro do gênero são Machado de Assis, que segundo o crítico seguiria uma linha mais filosófica se inspirando mais do conto francês do século XVIII, contudo apresentando um feitio bem próprio, e os autores que ele denomina como etnográficos, aqueles que descrevem a vida nacional do interior, o homem sertanejo: “Tais são os dos Srs. Magalhães de Azeredo, Inglês de Sousa, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, e de muitos escritores provincianos” (VERÍSSIMO, 1900, p. 1).

Diferente do que faz com o livro *Destinos* de Adelina Lopes Vieira, que foi dura, implacável e brevemente criticado, dedica a maior parte de suas linhas à *Mãe Tapuia* e se começa por destacar a linhagem francesa, especificamente naturalista e maupassantiana, qualifica toda uma parte de nossa contística da segunda metade do século XIX como um pastiche da produção literária francesa, suaviza a expressão com as seguintes palavras: “Somente não sustentarei que um pastiche não possa revelar talento, superioridade de feitura, e até imaginação e originalidade. Mesmo na imitação há graus de bom e mau” (VERÍSSIMO, 1900, p. 1).

A análise de José Veríssimo não só de *Mãe Tapuia*, mas a de seu autor como literato, se revela muito interessante, pois atribui à sua personalidade, aos seus interesses diversos, à sua mente curiosa, à sua variedade de assuntos, ao seu estilo fácil, aspectos ora positivos ora negativos. Como se as mesmas características encontradas em sua obra, em seu estilo e em sua individualidade fossem responsáveis pelo que sua produção apresenta de original, de admirável, de curiosa, de interessante, até mesmo de

comovente, mas, ao mesmo tempo, de descuidada, com ausência de unidade e com a carência de uma mesma ideologia subjacente em seus escritos.

Mas os [contos] do Sr. Medeiros e Albuquerque têm a qualidade de um talento que, sem embargo da sua acessibilidade, a todas as correntes de pensamento, da sua curiosidade, da sua fácil receptividade, conserva a sua originalidade, ou pelo menos tem a potência necessária para, amalgamando ou assimilando tudo o que recebe, dar-nos a impressão da originalidade. (VERÍSSIMO, 1900, p. 1)

Veríssimo chega mesmo a citar Max Nordau (1849-1923), médico e crítico sociológico, autor de *Dégénérescence* (1892), grande detrator do naturalismo, do decadentismo, do simbolismo, identificando-os como movimentos responsáveis pela degeneração, como revela o título de sua obra mais famosa, não só das artes, mas da civilização finissecular. A arte refletiria ao mesmo tempo que produziria esse declínio social. Veríssimo classifica Medeiros como um “nervoso”, na linha de Nordau, e acrescenta: “e não sei se um crítico da escola de Nordau lhe não chamaria mais” (VERÍSSIMO, 1900, p.1).

Destacando esse “nervosismo” literário, essa curiosidade, essa volubilidade, esse ecletismo, essa incapacidade de dar uma unidade a sua obra, Veríssimo classifica Medeiros e Albuquerque como um homem de seu tempo.

É desses espíritos curiosos, ávidos de sensações intelectuais de todo gênero, românticos a seu modo, nervosos atormentados pela inquieta e complicada vida moderna, quase puramente

cerebrais, também hoje numerosos, incapazes de assentarem o seu pensamento e a sua vontade. Esses dão ou os desesperados ou os diletantes, com todas as graduações e modalidades que essas duas feições do espírito podem comportar. Político, jornalista, pedagogo, poeta, crítico, novelista, o Sr. Medeiros e Albuquerque é, parece-me ao menos, um diletante, um amador, no fundo um cético, mas um cético sem uma filosofia especial de ceticismo. (VERÍSSIMO, 1900, p. 1)

Após falar de sua produção literária, de uma forma geral, e de como sua personalidade e seus interesses variados são responsáveis positivamente pela originalidade de seus escritos e, ao mesmo tempo, negativamente pela ausência de unidade, de filosofia e de ideal em seus textos, Veríssimo parte para a análise dos contos de *Mãe Tapuia*. Como era de se esperar, os contos de *Mãe Tapuia* são, para o crítico, uma confirmação de tudo o que havia dito anteriormente, reunindo:

[...] sem cura o mal e o excelente, as emoções mais puras e mais delicadas (*As calças do Raposo, A Escada*), com outras (*Noivados Trágicos, Bichaninha*), que positivamente pertencem à literatura malsã, segundo a qualificação de Gener. (VERÍSSIMO, 1900, p. 1)

Novamente, Veríssimo recorre a um detrator ferrenho dos movimentos naturalista e decadentista finisseculares. Desta vez, menciona Pompeyo Gener (1848-1920), crítico e dramaturgo espanhol, autor de *Literaturas malsãs: estudos de patologia literária contemporânea*.

Todo este artigo de Veríssimo, um dos maiores e mais influentes historiadores literários brasileiros do final do século

XIX e do início do século XX, ao lado de Sílvio Romero e Araripe Júnior, me interessa particularmente por destacar essa ligação da produção literária de Medeiros e Albuquerque com os movimentos naturalista e decadentista e sobretudo com a contística de Guy de Maupassant, mesmo que de forma bastante negativa com a insinuação de pastiche e a caracterização de seu autor como possuindo um “nervosismo” literário, segundo Nordau, que resultaria na elaboração de uma literatura malsã, conforme o conceito de Gener.

Seu estudo identifica bem este ecletismo realmente presente na obra e nas paixões do autor de *Mãe Tapuia*. A leitura atenta deste volume de contos revela de fato uma variedade de temas, de tons, que vão do mais emotivo, puro e ingênuo, e até mesmo patético como em “As Calças do Raposo”, “A escada”, “O presente de vovô”, “Noivas”, “A confissão”, até o mais cômico, burlesco e grotesco de “Nota dissonante”. No entanto, o que mais concerne ao nosso estudo são os textos que Veríssimo aproxima dessa literatura nervosa, moderna, finissecular, decadente, naturalista, malsã, próxima do discurso científico e que aborda as patologias nervosas.

Para esta variedade, um pouco natural, um pouco rebuscada, concorre a preocupação do autor de tomar às chamadas ciências psicopáticas e à fisiologia noções e temas aplicados, aliás com bastante tato literário, como no *Presente do vovô*, em *Tic-tac*, no *Homem que morreu* e em mais contos. (VERÍSSIMO, 1900, p. 1)

É exatamente, em alguns destes contos, que descrevem distúrbios psicológicos diagnosticados ou personagens que desenvolvem, ao longo das páginas, de forma paulatina, uma patologia mental, que o

sobrenatural se insinua. Por vezes com o questionamento da loucura, do que é ser louco, bem ao estilo de “Le Horla” ou de “La folle” de Guy de Maupassant, por vezes, por coincidências inexplicáveis que criam uma atmosfera de dúvida, de inquietude, de horror, com uma semiaceitação de forças sobrenaturais inexplicáveis cientificamente, inclusive com uma constante indagação da ciência e da limitação de seus conhecimentos.

Meu interesse pela crítica contemporânea ao lançamento de *Mãe Tapuia* também se deve à constatação do pouco entusiasmo despertado pela obra de Medeiros e Albuquerque na crítica literária do século XX. O autor e sua vasta e variada obra desaparecem das páginas dos manuais literários. Na obra *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos* de Antônio Cândido, seu nome não é sequer mencionado. Mesmo em outras obras específicas e acadêmicas, quando citam Medeiros, é para apenas ou destacar sua atuação política ou sublinhar sua importância ao trazer da França para o Brasil determinados autores simbolistas, naturalistas e decadentistas pouco conhecidos em nosso país. Poderia aqui mencionar Herman Lima, Alfredo Bosi, mas ficarei com Brito Broca, em *Naturalistas, parnasianos e decadistas*:

De Medeiros e Albuquerque destacamos também somente uma carta, esta mesma de pouco interesse. Escrevendo de Paris (24-6-912), depois de tratar de assuntos concernentes à vida interna da Academia, diz que ele vai mandar a Coelho Neto, por intermédio de uma irmã, que parte para o Brasil, um livro de Paul Claudel. ‘Este Paul Claudel é aqui considerado pelos ‘novos’ um gênio. Não lhe descobri a genialidade. Em todo caso é um escritor curioso’. Compreende-se facilmente

que um espírito como Medeiros e Albuquerque, sem a menor afinidade com o autor de *Partage de Midi*, não visse neste mais do que um escritor curioso. Aliás, daí a cinco anos, em plena guerra, quando Claudel chegou ao Brasil, como chefe da representação diplomática da França, nos jornais, nas notícias que pudemos assinalar, quase não se fazia menção ao fato de o novo embaixador ser uma das grandes figuras francesas contemporâneas. E parece que Claudel, durante o tempo que permaneceu em nosso país, teve raros contatos com os escritores brasileiros. (BROCA, 1991, p. 276)

Na década de setenta do século XX, o estudo de Andrade Muricy sobre o movimento simbolista brasileiro reserva algumas de suas páginas a Medeiros e Albuquerque, destacando sua atuação na imprensa para a divulgação do movimento simbolista europeu e seu papel como primeiro poeta simbolista brasileiro com a publicação em 1889 de dois volumes poéticos: *Canções da Decadência e Pecados*.

Foi o primeiro introdutor do Simbolismo no Brasil, vulgarizando o movimento simbolista europeu pela imprensa, e dando o exemplo como poeta. O seu livro *Canções da Decadência* é o primeiro da bibliografia simbolista brasileira. A sua 'Proclamação Decadente', do volume *Pecados*, precedeu o poema-manifesto 'A Arte', de Cruz e Sousa — este da linhagem ainda de Théophile Gautier, porém imensamente distante da ortodoxia parnasiana da 'Profissão de Fé', de Olavo Bilac, tão diretamente calcado sobre o manifesto do autor de *Émaux et Camées*. (MURICY, 1973, p. 320)

Assim como Brito e Broca e outros, Muricy ressalta seu papel ao trazer de Paris revistas e livros representativos das

estéticas simbolistas e decadentistas até então completamente desconhecidos do meio intelectual e do campo literário brasileiro.

Fino intelectual, amoroso da cultura, grande leitor e polígrafo, contribui um tanto episodicamente para uma primeira difusão do Simbolismo, mercê de livros e revistas 'decadentes' que fez vir de Paris. Quem desse documentário tirou mais real proveito foram Araripe Júnior e Gama Rosa, sucessivamente, a quem o emprestou. Daí resultaram os dois primeiros escritos de divulgação do movimento, aparecidos quase simultaneamente, no *Novidades* (Araripe Júnior) e na *Tribuna Liberal* (Gama Rosa), em dezembro de 1888 (o ano de aparecimento das *Poesias*, de Olavo Bilac), tendo Araripe Júnior prosseguido em sua publicação até fevereiro de 1889. (MURICY, 1973, p. 321)

Depois deste estudo, praticamente só leremos sobre a obra de Medeiros e Albuquerque já no século XXI, com um avivamento do interesse dos leitores e de grupos de pesquisa a respeito de textos literários insólitos, fantásticos e grotescos. Com exceção de *Marta*, romance reeditado pela EdUSP em 2013, e *Canções da Decadência e outros poemas*, com nova publicação da Martins Fontes em 2003, os volumes poéticos, os livros de contos e romances que Medeiros publicou em vida não conheceram uma nova edição após sua morte. Curiosamente, na década de 40 e 50 do século XX, seu estudo sobre o hipnotismo foi republicado e houve também uma nova edição pela editora Globo de suas memórias, mas os textos especificamente literários foram esquecidos até esses dois livros acima mencionados.

Por outro lado, contos avulsos de Medeiros e Albuquerque, sobretudo aqueles que apresentam narrativas insólitas, de

horror ou especificamente fantásticas, tiveram novas edições em coletâneas com essas temáticas como: *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, livro organizado pela pesquisadora e professora Maria Cristina Batalha, em 2011; *Páginas perversas: narrativas brasileiras esquecidas*, organizado pelos pesquisadores Maria Cristina Batalha, Júlio França e Daniel Augusto P. Silva, em 2017; *Contos de assombro*, organizado e posfaciado pelo pesquisador Alcebiades Diniz, em 2018, com novas edições em 2019 e 2022; *Medo imortal*, organizado pelo jornalista e escritor Romeu Martins, em 2019. Vale aludir também a um curioso livro de história em quadrinhos, publicado em 2008, com o título *Domínio Público*, inspirado em diversos textos de escritores brasileiros, dentre eles, um de Medeiros e Albuquerque. E, por fim, podemos acrescentar a esta lista um e-book publicado pela editora Pop Stories com dois contos de Medeiros e Albuquerque, em 2022. É importante ressaltar que, nestas publicações, alguns contos se repetem, o campeão é “Soldado Jacob” com quatro aparições, seguido de “Palestras a horas Mortas” com duas aparições e finalmente “11 e 20”, que está presente apenas em *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. O único conto publicado nestas coletâneas que não tem um caráter insólito é “Se eu fosse Sherlock Holmes”, um dos dois contos do e-book de 2022, e que pertence evidentemente ao gênero policial.

No que diz respeito à fortuna crítica, a obra de Medeiros e Albuquerque foi revisitada por diversos pesquisadores nestas primeiras décadas do século XXI, sobretudo em suas dissertações, teses e artigos acadêmicos, interessados particularmente na marca naturalista-decadentista de diversas narrativas insólitas e no fantástico à la Maupassant presentes em muitos de seus contos.

Podemos citar brevemente Marcus Salgado (2006), Ângela das Neves (2012), Marina Sena (2017), Daniel Augusto P. Silva (2020, 2022). Nosso estudo pretende, além de dialogar com essa nova crítica, contribuir, ao lado dela, para o resgate da obra de Medeiros e Albuquerque e, sobretudo, de seus contos onde o sobrenatural e o horror se insinuam, onde o tema das patologias mentais cria atmosferas e desfechos irreversivelmente trágicos, num turbilhão fora de controle dos personagens que neles transitam, como se arrastados pelo terror interior da loucura confundido ou complementado por forças desconhecidas e sobre-humanas.

Assim como José Veríssimo, em 1900, Ângela das Neves, em 2012, em sua tese de doutorado, estuda a recepção da obra de Guy de Maupassant no Brasil, sobretudo nas narrativas de autores do final do século XIX e início do século XX, como Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Lúcio de Mendonça, Viriato Correia, Ribeiro Couto, Gastão Cruis e, claro, Medeiros e Albuquerque. Todavia, longe de considerar essa presença da contística de Maupassant na literatura brasileira apenas um pastiche, ressalta a importância destes escritores, na sua maioria por tanto tempo esquecidos, para a consolidação do conto brasileiro.

Nos capítulos dedicados a cada escritor brasileiro em questão, fazemos uma apresentação de nomes e obras, na maioria das vezes pouco conhecidos do público em geral, pois pouco referidos em manuais de literatura brasileira ou em estudos sobre o conto no Brasil. Com exceções de Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato e Lima Barreto, os demais contistas possuem ainda raros estudos a respeito de suas obras, constatação que aqui pretendemos ajudar a corrigir. A seleção dos textos brasileiros estudados

reflete o duplo movimento da argumentação da tese comparativa com o conto maupassantiano e o da valorização de narrativas exemplares de contistas brasileiros, hoje injustamente esquecidos. Se esse grupo de escritores obteve, por meio da leitura de Maupassant, uma motivação para a criação de seus contos, por outro lado, colaboraram individualmente para a escrita de obras-primas bastante originais no gênero, no Brasil de seu tempo. O momento aqui recortado revela diversos nomes importantes que, juntos ao de Machado de Assis, contribuíram para a afirmação do conto brasileiro. (NEVES, 2012, p. 6)

Quando nos referimos, no título deste trabalho, ao fantástico naturalista-decadentista de Medeiros e Albuquerque, enxergamos também esse eco do conto Maupassantiano, sobretudo no que diz respeito ao tema da loucura que é quase onipresente em seus textos mais insólitos. No corpus que selecionamos para análise, extraído do volume de contos *Mãe Tapuia* (1900), fantástico e loucura são indissociáveis. O desmoronamento psíquico de alguns personagens é descrito por um discurso científico e médico adotado pelo narrador ou por outros personagens, que por vezes se revela coerente, mas em outras totalmente insuficiente e ineficiente. A presença de coincidências inexplicáveis pode levar o leitor, o próprio narrador e personagens a uma hesitação se há realmente um processo de loucura ou algo de sobrenatural por trás destas narrativas insólitas e trágicas. Dos vinte contos de *Mãe Tapuia* (1900), quatro são exemplares do que acabo de descrever: “Noivados Trágicos”, “Bichaninha”, “O homem que morreu” e “Tic-tac”.

“Noivados Trágicos” apresenta um narrador heterodiegético e onisciente que acompanha sobretudo os infortúnios de Leonor. A

história se inicia em um bonde, num domingo quente de verão, em que Leonor e marido voltam para casa após uma visita no hospício às únicas duas parentes de Leonor: a mãe e a irmã.

Desde a primeira parte do conto, o tema da loucura e do desejo sexual estão intimamente ligados e onipresentes. A visita ao hospício é a primeira saída de Leonor com o marido, uma vez que haviam casado somente há uma semana. Ambos são assombrados, apesar da recente lua de mel e do belo dia de verão que os cercava, pelo que acabaram de presenciar no hospício. O narrador descreve com pormenores as loucuras que atingem a mãe e a irmã de Leonor a partir das lembranças do casal.

Ao voltarem agora do Hospício, vinham os dois silenciosos. Evidentemente diante dos olhos de ambos surgiam, retratadas, as figuras das loucas que acabaram de visitar: a velha mãe de Leonor fechada no mutismo sombrio das hipocondríacas, com uma atitude de tristeza e de desconfiança; a irmã, alta, clara, de cabelos muito negros, mas de uma magreza de esqueleto, onde só os grandes olhos pretos, ora languídos, ora de um brilho estranho, exprimiam as alternativas do abatimento e excitação da loucura erótica, que a consumia. Tinha uma voz meiga, um sorriso delicioso, apesar da magreza excessiva da fisionomia. Sentia-se nela o frêmito incessante de um desejo de volúpias não sabidas. Cansada, extenuada, quase moribunda — mas nunca saciada! Não tinha gestos obscenos, frases lascivas. Era de uma pose lânguida, dos seus meneios macabros de esqueleto lúbrico, e sobretudo do seu formoso olhar, que se desprendia aquele apetite insaciável de luxúria [...]. Parecia viver de um delíquio de amor... (ALBUQUERQUE, 1900, p. 8-9)

Sobretudo, na descrição da irmã de Leonor, já se introduz o tema que marcará toda esta narrativa: a terrível junção de desejo e loucura, ambos sugam o corpo de sua irmã, a secam, pois ali há uma voracidade que nunca se sacia. Seu apetite sexual anormal a transformou num “esqueleto lúbrico”, mas que não deixava de possuir um “formoso olhar”, capaz de despertar incômodo e mesmo envergonhado desejo de seu cunhado, apesar de todo horror e piedade que transmitem sua condição de louca.

Assim, ao ver o cunhado, belo rapaz, de aspecto viril e inteligente, devorou-o com os olhos. Quando estendeu ao moço a mão magra e ardente, todo o corpo lhe vibrou num espasmo de gozo [...]. Falando, o olhar não se desprendia do dele: de quando em quando, os olhos dela se empanavam, como num êxtase de ventura e aquele pobre esqueleto tinha um calafrio de estranha sensualidade.

O moço sentia-se perturbado com a fixidez daquele olhar: parecia uma ventosa, um tentáculo de polvo colado a sua epiderme, a gozá-lo, a sugá-lo... (ALBUQUERQUE, 1900, p. 10)

O marido de Leonor involuntariamente começa a comparar a louca com sua esposa, vê todos os traços físicos que possuem em comum e até o mesmo tipo de olhar que, nos momentos de intimidade, também “era sensual” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 11). Em meio a estes pensamentos, marido e Leonor retornam ao lar e procuram juntos esquecer e se livrar da triste e sombria atmosfera do hospício.

Em “Noivados trágicos” e em outras narrativas insólitas de Medeiros e Albuquerque, observamos uma presença quase sobrenatural da natureza que ora reflete os pensamentos e

sentimentos dos personagens, ora parece conduzi-los ou estimulá-los a determinadas ações. Após o retorno do casal, o clima, a paisagem, a brisa morna parecem convidá-los a esquecer a macabra e nefasta visita recente para se entregarem à felicidade e ao amor.

Havia naquela ocasião uma impressão de calma suprema. O cicio das folhas altas das palmeiras, o oscilar dos cálices das flores, a visão longínqua do oceano manso e quieto, tudo se refletia naquele quarto alegre, elegante, ricamente mobiliado — com uma impressão de bonançosa serenidade, de inefável ventura. Ficava bem aquela hora, naquela moldura, o gorjeio de beijos, com que os dois, sem quase trocarem palavras, se acariciavam mutuamente. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 12-13)

Logo após a descrição desta cena tão idílica, ao mesmo tempo tão serena e sensual, o grotesco e o sombrio fazem uma nova aparição. Simultaneamente ao ápice da relação amorosa, o corpo passa do prazer à morte e o marido de Leonor se transforma surpreendentemente em um horrendo cadáver pesado.

De súbito, Leonor chamou angustiada: — ‘Augusto! Augusto!’ — e, logo a seguir, teve uma exclamação, um grito de horror indescritível: - morto! Morto! Precizou tirar de sobre si, com dificuldade aquele cadáver pesado. Ele caiu na cama de costas, numa pose obscena. Os olhos estavam arregalados, a boca semiaberta, com a ponta da língua meio saída num ríctus de luxúria.

— Morto! Morto! (ALBUQUERQUE, 1900, p. 14)

O corpo que era fonte de prazer se torna motivo de repúdio e a morte ridiculariza ao mesmo tempo que torna macabra essa expressão congelada no momento do gozo.

O arrebatado da morte no ápice da relação sexual pode ser enxergado como uma infeliz coincidência, sem nenhuma causa sobrenatural. No entanto, a visita ao hospício que acabara de ocorrer pode insinuar uma explicação fantástica: não teria a cunhada ninfomaníaca sorvido a energia vital do marido da irmã? Significativos são os verbos associados ao olhar da louca fixos no rapaz: devorar, gozar, sugar...

Marcus Salgado, em sua dissertação *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*, estuda essa figura da Mulher-Vampiro tão presente na literatura decadista, tão em voga pelos trabalhos médicos em torno da menstruação feminina. Assunto este que Medeiros e Albuquerque explorou em seu livro não ficcional dedicado ao tema da hipnose.

Essa literatura insólita naturalista-decadentista de Medeiros e Albuquerque, que muitas vezes coloca a ciência, sobretudo médica, ligada particularmente às patologias psicológicas, lado a lado com o desconhecido, com o sobrenatural se revela já no primeiro conto separado para estudo por meio da apresentação da irmã de Leonor, detentora de um olhar devorador, sugador dirigido ao cunhado, como uma autêntica mulher-vampiro, tão cara à literatura decadentista: “se a fisiologia feminina já interessara aos naturalistas, no imaginário finissecular a fatalidade da mulher fará com que ela se confunda com o vampiro, vez que ambos estão sujeitos de sangue” (SALGADO, 2006, p. 97).

A morte trágica do marido abalou a mente de Leonor. A imagem do cadáver luxurioso não lhe saía da cabeça e tornou-se uma obsessão. Quando encontrava qualquer homem diante de si,

imaginava-o nu, na mesma pose obscena do corpo morto. Isolou-se e mesmo assim a cena tenebrosa a acompanhava, mesmo os personagens do romance que lia se transformavam na imagem de horror e uma vez, enquanto rezava, até o próprio Cristo, em sua imaginação, adotou a mesma postura erótica do seu marido morto. O desespero a consumia e sentia estar prestes a perder o juízo da mesma forma que a mãe e a irmã: “Teve um horror profundo de si mesma. Viu-se a dois passos da loucura — como a mãe, como a irmã... qual, entretanto, seria a sua? A melancolia de uma ou o erotismo desregrado da outra?” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 17).

Para tentar evitar o destino do resto de sua família, procurou reagir, foi viajar. Tentou se entregar a vícios fortes como o jogo, a fim de livrar a mente de sua obsessão. Nada adiantava. Tornou-se uma mulher desejada por muitos homens, mas tratava-os com frieza e indiferença. Um deles serviu-se até mesmo da força para dominá-la, por alguns instantes uma ideia formou-se em seu espírito, será que ceder e ter uma nova experiência sexual poderia ajudá-la a livrar-se? No entanto, logo outra ideia invadiu-a de forma tão violenta como a imagem do marido morto: se voltasse a manter relações com algum outro homem, desta vez, ela que morreria no auge do prazer.

Certa noite, um audacioso levou mais longe a sua insistência: chegou à emboscada, à violência. Ela teve uma ideia louca: ‘E se fosse o amor, o amor físico e brutal, que a devesse curar daquela obsessão?’ - ia ceder [...] mas, de súbito, com uma intensidade não sabida, em uma fórmula clara, precisa, articulada com a força de um dogma, uma voz dentro dela pronunciou categoricamente: ‘*Desta vez morrerás tu*’ Num assomo brusco, lutou então contra o

assédio do conquistador, defendendo-se com a energia leonina de quem sabia estar pugnando pela própria vida. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 18)

A visão lúbrica do cadáver do marido transformou-se agora na sua própria imagem morta após o gozo. Cena que a assombrava ainda mais intensamente. Tinha uma convicção profunda de que morreria no momento em que seu corpo desfrutasse do prazer sexual. Seis anos se passaram, nada mudara e o medo de tornar-se louca a acompanhava diariamente.

Seria a loucura o que estava germinando naquela cabeça de tão rara beleza? Era a primeira a temê-lo. As figuras da mãe e da irmã desenhavam-se frequentemente na sua imaginação. Nunca mais tinha ousado procurá-las. Parecia-lhe ao entrar naquelas células de loucas, os guardas, as enfermeiras, os médicos não a deixariam mais sair. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 20)

Ainda que estivesse convicta de que morreria se cedesse às tentações carnis, elas se tornaram cada vez mais fortes e Leonor, para evitar render-se ao impulso do desejo, busca um isolamento ainda mais profundo comprando uma fazenda no interior. Sentia-se, de uma certa forma, num hospício, em que era a única residente.

Ao fim da narrativa, Medeiros e Albuquerque novamente evocará a natureza para descrever certas coincidências entre estados mentais. Como se ela fosse capaz de exacerbar de forma inexplicável diferentes tipos de loucura, como se tocasse uma música a qual todos os loucos reagissem.

O que ela queria era o sossego, o isolamento. A sua clausura naquela grande casa, naquele domínio todo seu, era talvez muito mais rigorosa

que a da velha mãe, metida no Hospício, onde se guardavam quinhentas outras loucuras, semelhantes ou diversas da sua, mas todas vegetando, fermentando, agitando-se, lado a lado. Em certas ocasiões — épocas de grandes calores ou prenúncio de tempestades — um contágio de furor espalhava-se pelo Hospício. Os loucos das casas-fortes, os que sofriam de demências impulsivas e ferozes, atiravam-se contra as grades, sacudindo-as em uma epilepsia terrível, babando, uivando [...]. E os seus gritos pavorosos eram como um sopro de tempestade naqueles cérebros tresvariados. Parecia que as ideias delirantes de todos eles se agitavam ao seu perpassar, como se agitam ao impulso dos vendavais os torvelinhos frenéticos de folhas secas. E então aquela colmeia de insânia, por um contágio misterioso, vibrava de alto a baixo. [...] Nas noites de ventania, o mar, na praia que avizinha o Hospício, misturava os seus bramidos aos gritos roucos dos doidos, como os de uma matilha de cães que uivasse para o céu desolado, num presságio sinistro de não sabidas desgraças. Um calafrio de horror vinha daquela casa fechada e triste. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 22-24)

Toda essa reflexão sobre a influência da tempestade, do calor, da ventania sobre o estado alterado dos loucos serve para o narrador introduzir a suscetibilidade de Leonor também a tais fenômenos, insinuando por um lado sua loucura e, por outro, ressaltando a relação inexplicável e inexorável de certos fenômenos da natureza com os estados de almas e mentes.

No desfecho do conto, todas as angústias, certezas e desejos de Leonor se realizam. Em um final da tarde com prenúncios de tempestade foi perambular pela fazenda e em sua mente uma batalha terrível travava: entre permanecer viva e em guerra

constante com os pensamentos loucos que invadiam sua alma ou morrer entregue ao desejo e ao prazer. Enquanto anoitecia e os sinais de tempestade se tornavam mais fortes, cruzou em seu caminho com um velho escravo e decidiu rápida e desvairadamente a se entregar. Num clima de suspense, mistério, forças da natureza incontrolláveis, desejos humanos e vento e trovões abundantes, o fantástico faz definitivamente sua aparição. Como pressentia em sua cabeça (doente ou premonitória?), Leonor morre no clímax do gozo, deixando apavorado o velho escravo que foge alucinado do cenário horrendo.

Num momento, o corpo divino de Leonor tinha sobre si aquele mono asqueroso — mais asqueroso ainda pelo furor de lubricidade bestial que o animava...

Um espasmo de gozo, de um gozo inenarrável, super-humano sacudiu as formas divinas da moça... Passados momentos, o negro levantou-se. Ela permanecia imóvel. [...]

Ela não respondeu. Ele concertou maquinalmente a camisa e as calças meio rasgadas. Depois, animando-se um pouco, baixou-se, examinou Leonor. Sofreria ela alguma coisa? Um pavor começava a invadi-lo. Tomou-lhe a cabeça: tinha uma expressão tal que ninguém diria se era gozo, se era dor: mas os olhos muito abertos estavam parados, fixos... Ele sustentava-a com a mão esquerda por baixo da cabeça. Com a outra, duas vezes quis ver se o coração batia, mas não teve coragem [...] Mas, de súbito, ele compreendeu que ela estava morta. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 29-31)

Coincidência ou não, Leonor morre da mesma forma que sua mente atormentada havia previsto, da mesma forma que seu

marido partira, no momento exato do gozo. A coincidência da morte dos noivos faz o leitor hesitar: seria mesmo apenas uma similaridade sinistra ou havia forças sobrenaturais agindo que o ser humano ainda desconhecia? A simbiose estranha da loucura com a natureza e com o momento da morte de Leonor ajudam a reforçar a dúvida instaurada na mente do leitor.

O desejo carnal da jovem moça e seu impulso sexual favorecem essa escrita detalhadamente naturalista, mas que acaba por receber traços decadentistas a partir da perda da vida, mostrando o lado mais grotesco do corpo atingido pela morte no momento do prazer. Há ao mesmo tempo um caráter científico e médico na descrição das loucuras e dos desejos dos personagens de “Noivados trágicos”, tão caros à escola naturalista, e uma exposição do grotesco, do sombrio, do sinistro, de coincidências estranhas tão presentes na temática decadente, formando, como defendemos, um tipo de fantástico naturalista-decadentista bem particular a Medeiros e Albuquerque.

Daniel Augusto P. Silva estuda essa aproximação das escolas naturalista e decadentista na França e no Brasil em seu artigo “Do naturalismo à decadência literária: transformações e permanências nas letras francesas e brasileiras”. Em sua pesquisa, elenca alguns temas que aproximam os dois grupos e que se configurariam indícios da prática simultânea em algumas obras de características literárias das duas estéticas que, longe de se oporem completamente, apresentam muitos pontos de convergência.

Tendo em vista esses estudos, é possível sistematizar alguns aspectos centrais da confluência entre Naturalismo e Decadência

literária: i) a exploração de patologias de suas personagens, tanto físicas quanto psicológicas; ii) as experimentações linguísticas e narrativas, com enredos que, por vezes, abdicam das peripécias e do romanesco; iii) a produção de efeitos artísticos impactantes e fisiológicos, como a repulsa, o medo e a excitação; iv) a explicitação de uma visão de mundo pessimista e negativa; v) o enfoque na corporalidade humana e em seus desejos sexuais; vi) a valorização da violência, da morbidez e do chocante, de forma a impactar a recepção e, em muitos casos, impulsionar a divulgação da obra. (SILVA, 2020, p. 76)

Ora, a partir de nossa análise de “Noivados Trágicos”, é possível defender a presença de todos esses elementos evocados pelo pesquisador, o que nos auxilia a sustentar esta ideia da construção de um fantástico naturalista-decadentista em alguns contos de Medeiros e Albuquerque, sobretudo aqueles mais maupassantianos, ligados principalmente ao tema da loucura.

Marina Faria Sena (2017, p. 64), em sua dissertação “O Gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista” também identifica esse naturalismo decadente, que ela aproxima do Gótico, em sua análise de “Noivados Trágicos”, especialmente na caracterização da irmã louca de Leonor:

Por um lado, há o emprego de um vocabulário voltado para o campo semântico da degeneração física, típico da poética gótica, para caracterizá-la: utiliza-se as expressões ‘magreza de esqueleto’, ‘meneios macabros’ e ‘esqueleto lúbrico’ (ALBUQUERQUE, 1898, p. 9).

Por outro lado, temos a Ênfase na caracterização da doença da personagem, típica da poética

naturalista, que sugere que a mesma esteja internada por conta de uma sexualidade irreprimível e excessiva, o que é demonstrado através de expressões como: ‘loucura erótica’, ‘frêmito incessante de um desejo de volúpias não sabidas’, além de ‘[c]ansada, extenuada, quase moribunda — mas nunca saciada’. (ALBUQUERQUE, 1898, p. 9).

Em outras palavras, a descrição naturalista apela para um vocabulário gótico para dar expressão à doença e ao caráter da personagem (SENA, 2017, p. 64).

Em “Bichaninha”, mais uma vez encontramos uma crise nervosa que será responsável por outro desfecho trágico, todo ele descrito de maneira ao mesmo tempo sombria e grotesca.

Como em “Noivados Trágicos”, as misteriosas coincidências se repetem ao lado de uma descrição quase médica das alterações físicas e mentais sofridas pela personagem principal, cujo apelido era Nenê.

Em “Bichaninha”, igualmente nos deparamos com um narrador heterodiegético e completamente onisciente, que nos apresenta dois personagens principais: Nenê e Bichaninha. As duas acabam de dar à luz: Nenê, com seu filhinho e Bichaninha, com sua ninhada de três gatinhos. Completa o quadro de personagens, Leonor, a irmã mais nova de Nenê, que divide seu amor e atenção entre o sobrinho e os gatinhos recém-nascidos. Ambos os partos foram bem sucedidos, apenas Nenê apresentava uma ligeira subida de temperatura. Assim, a paz e a felicidade reinavam na casa que festejava a incrível coincidência dos partos simultâneos. O médico recomendara apenas repouso para Nenê, o que era desobedecido

apenas por sua irmã mais nova, Leonor, que entrava no quarto da nova mamãe para relatar como Bichaninha tratava seus filhotes, carregando-os na boca pelo pescoço, o que para a criança parecia uma crueldade.

A entrada intempestiva de Leonor durante o dia e no início da noite desencadeará um estado nervoso na irmã e um aumento significativo de sua febre, de modo a provocar alucinações, responsáveis pelo desfecho trágico já mencionado.

Com os abalos que tivera, a febre de Nêê cresceu durante a noite. [...]

A certa hora, o menino chorou. Nêê acordou e deu-lhe o peito a mamar. Já então ela estava ardendo em febre: devia ter mais de trinta e nove graus. O leite secara inteiramente. A criança, ora soltava, ora chupava o seio e, não sentindo nada, agitava-se irrequieta. A febre ia crescendo. Veio o delírio. Pelos olhos da moça começaram a desenrolar-se cenas estranhas e fantásticas: era um desfilar interminável das mais loucas alucinações. Ela principiou a falar, conversando com as visões que o delírio evocava. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 89-90)

Além da simultaneidade dos partos, Bichaninha, a gata, será a única a presenciar a crise nervosa de sua dona. O narrador chega mesmo a apresentá-la com traços fantásticos, ressaltando seus olhos fosforescentes no escuro, sublinhando o fascínio que exercem sobre a doente, a ponto de que esta começa a agir como se fosse a própria gata ou estivesse dominada por ela.

O delírio não passava. Voltando-se em um dos bruscos movimentos, que fazia de instante a instante, olhou para o canto do quarto onde

estava Bichaninha: os olhos da gata faiscavam com um brilho fosforescente. A moça ergueu-se um pouco na cama, apoiando-se no cotovelo e por um minuto ficou inteiramente imóvel, fitando os olhos do animal: parecia hipnotizada por aqueles dois globos de luz esverdeada, cintilando no escuro, lá no cantinho do aposento. — Mas como a febre crescesse mais ainda, as convulsões, embora de pequena violência, amiudavam-se cada vez mais. Em um dos movimentos ela machucou a criança, que começou a chorar. A criadinha que dormia junto à cama, fatigada da noite anterior, tinha um sono pesado e roncante: nem ao menos se moveu. Mas o choro fez com que a moça, deixando a fascinação dos olhos acesos do animal, fitasse o pequeno com estranheza. Pôs-se de gatinhas na cama e começou a miar...

Evidentemente o delírio fazia-a supor que estava convertida em gata, talvez mesmo na própria Bichaninha. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 90-91)

No desfecho do conto, Nenê, agindo como se fosse a gata, pega o filho na boca pelo pescoço e salta da cama para encontrar a morte dos dois. A descrição, com detalhes médicos e fisiológicos, apresentados de forma absolutamente grotesca, revela bem esse encontro do naturalismo e do decadentismo na escrita de Medeiros.

Os dentes dela mordiam com tal força, que tinham cortado a pele do pequeno... Ele tinha rolando mais longe: o craniozinho abrira-se e o miolo — uma massa acinzentada — saía, em hérnia, por uma fenda da cabecinha, como uma postema espremida, manchada com laivos de sangue...

Ao frio do soalho, a moça teve uma última convulsão e morreu em espasmos tetânicos, hirta, inteiriçada... Conservara ainda entre os dentes, cerrados convulsivamente, o taco ensanguentado

da pele do menino... E nas costinhas dele, bem no pescoço, era horrível aquela chaga redonda, em carne viva, como a esfoladura de um cáustico... (ALBUQUERQUE, 1900, p. 93-94)

No último parágrafo, o narrador descreve Bichaninha com um ser “impassível”, contrastando com a cena brutal que acabara de acontecer. A coincidência da gravidez, dos partos no mesmo dia, da estranha alucinação que fez Nenê agir e pensar como um gato, insinua novamente uma ambientação sombria e fantástica. Como em uma troca de papéis, enquanto Nenê desenvolve um lado irracional e animalesco que culminam com sua morte e de sua cria, a gata impassível adquire uma serenidade quase racional, superior e protetora de seus filhotes: “Do seu canto, a Bichaninha impassível olhava para toda a cena lambendo amorosamente os filhinhos...” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 94)

Em “O homem que morreu”, diferente de “Noivados trágicos” e “Bichaninha”, encontramos uma narração em primeira pessoa do protagonista da história, supostamente do homem que teria morrido e revivido. Em uma carta, escrita do hospício, dirigida a sua esposa, nega a sua loucura e relembra o episódio que mudou sua vida, do fatídico dia em que morrera até o momento que retornara do reino dos mortos dez dias depois.

Significativa são suas palavras para descrever a reação do médico ao vê-lo aparentemente curado após dias desacordado: “O médico rejubilava com o milagre que fizera: estava orgulhoso com os prodígios da sua pobre ciência” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 119-120).

Ao longo da história, o narrador se compara a Lázaro, único homem a voltar dos mortos, cita, em francês, os versos de

Léon Dierx, publicados no *Parnasse Contemporain, recueil de vers nouveaux*, de 1866, em que o poeta descreve a agonia do personagem bíblico que é ressuscitado por Jesus Cristo.

O narrador afirma ainda ter sido visitado por um anjo que o proibira de relatar o “milagre” que lhe ocorrera, chegando a agredilo a fim de impedir seu ato de falar. Em um de seus encontros com o anjo, cansado de apanhar, o protagonista o agredira no meio da rua, razão pela qual foi internado no hospício por ter, aos olhos da sociedade, atacado um transeunte sem nenhuma razão aparente. Para as aparentes agressões sobrenaturais do anjo, a ciência tem uma explicação bem diferente:

O médico que me julgava ter curado da vez em que eu morri, ancho ainda do seu falso triunfo, explicou o meu caso, com um tom doutoral e categórico. Da queda me tinha ficado, segundo sua opinião, um processo inflamatório localizado em certa parte do cérebro; por aí se explicavam as minhas alucinações. Era mesmo possível que algum fragmento de osso da parte interna do crânio, quebrada na ocasião, estivesse voltada para o cérebro. No momento em que essa lasquinha, essa esquirola o irritava, vinham-me os ataques epilépticos. Disse que o meu desejo de fazer supostas revelações podia, ser considerado — foram estas, creio eu, as suas palavras — uma *aura psíquica*.

Achei engenhoso. Tive, porém, um desdém profundo pela ciência humana... Quem sabe se outras moléstias, falsamente explicadas, não têm a mesma causa que a minha? Serei deveras o único que tenha morrido por engano? (ALBUQUERQUE, 1900, p. 123-124)

Marina Sena, no artigo “A temática da ciência em *Palestra a horas mortas*”, descreve bem o interesse insaciável de Medeiros

e Albuquerque pela ciência, sobretudo pela medicina, mas elucida também essa frustração do escritor pelas suas limitações. Decepção compartilhada por inúmeros personagens, como o narrador e protagonista de “O homem que morreu” e recorrente na visão pessimista de autores naturalistas e decadentistas.

O escritor finissecular, talvez possamos dizer, sofria dos males do *excesso de conhecimento*: quanto mais se entendia o homem, mais se desenvolvia o mal-estar relacionado à percepção de que a ciência — ainda que responsável por indiscutíveis melhorias nas condições de vida da humanidade — não dava conta da complexidade e dos desafios das sociedades humanas. (SENA, 2018, p. 1925, grifos da autora)

A narração em primeira pessoa de “O homem que morreu” trabalha constantemente com a dúvida do personagem sobre se ele estaria louco, como supunha a medicina, ou se seria um dos poucos homens a ter uma experiência mística e religiosa de primeira grandeza.

Tal incerteza é passada igualmente para o leitor que oscila entre a explicação racional, a loucura, e a explicação sobrenatural, vivência religiosa, de forma a construir uma narrativa fantástica, sustentada pela hesitação como tão bem defende Todorov em “Introdução à literatura fantástica”.

A dúvida sobre a existência da loucura às vezes recai até mesmo em seu julgamento a respeito da sanidade de seus companheiros de hospício:

Ontem um dos meus companheiros desta casa de miséria. (Quem pode dizer se é, de fato, um alienado?) voltou-se para mim, fitou os olhos nos

meus e ficou-se a mirá-los longamente, com uma obstinação demorada e inquieta. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 124)

Em “Tic-tac”, observamos um terceiro tipo de narração: dois narradores homodiegéticos, com uma narrativa enquadrada, tão cara ao escritor francês Guy de Maupassant.

Assim como em “Noivados trágicos”, a narrativa se inicia após uma visita ao hospício. O primeiro narrador, amigo de dois estudantes de medicina em vias de doutoramento, Lery e Bráulio, conversa com os amigos sobre os casos de loucura mais interessantes que haviam acabado de presenciar. No decorrer do conto, após vários comentários sobre tipos de demência, Bráulio toma a palavra para relatar a história que mais o impressionou em todos os anos em que atua no hospício. Tratava-se de uma loucura calma, que nada havia de violenta. Segundo Bráulio, a vítima da doença era uma moça formosa e inteligente de dezenove anos, que tinha endoidecido “após uma febre puerperal” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 52). Lembramos que é a mesma causa dos delírios e do final trágico do conto “Bichaninha”.

Bráulio conta que, após um primeiro estágio de “delírio violentíssimo” (ALBUQUERQUE, 1900, p. 53), ela passou para um estado de inércia com o olhar fixo no espaço. A louca apenas murmurava algumas palavras irreconhecíveis. Um dia, ao ser atendida, ela confessa ao jovem médico o que pronunciava e qual era seu grande objetivo:

Disse-me que certa vez e no meio de um delírio, notando os saltos desordenados do coração e sentindo-o palpitar febrilmente, como um

pássaro colhido na mão que se esforça por fugir, tivera pena do pobrezinho. Lembrou que o cativo músculo pulsava assim ininterruptamente desde as primeiras manifestações da existência até ao derradeiro momento da agonia, sem uma pausa, sem um descanso. Era o forçado eterno, a grilheta, o galé da vida, sempre a laborar, sempre a bater... Tomou-se de pena pelo infeliz. Figurava-o cansado, ofegante, querendo parar enfim, enfim descansar — e tangido inexoravelmente pela onda de sangue, sempre a subir, sempre a descer: trabalho eterno de Sísifo! E então, não desejando mais agitar-se em grandes movimentos, porque isso fazia sofrer o pobrezinho, fez o íntimo voto de vê-lo aquietar-se e parar. Desde essa época começou a vigiar-lhe o constante *tic-tac*. Era esta a palavra que seus lábios repetiam, incessantemente. Procurava dizê-la cada vez mais lenta para que os batimentos cardíacos se fossem conformando com essa lentidão provocada de ritmo. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 54-55)

Bráulio relatou aos colegas que tentou convencê-la com vários argumentos médicos de que o coração era um músculo involuntário, de que seu objetivo não seria atingido. A louca simplesmente sorriu e continuou a murmurar seu tic-tac.

A verdade é que, apesar do que afirma a ciência, a pulsação da moça, normal inicialmente, vai enfraquecendo aos poucos, até quase desaparecer. Assim, ao invés de convencer sua paciente com seus argumentos médicos e racionais, é Bráulio que sente a razão fraquejar e assiste a própria mente ser invadida pelo tic-tac da louca. Mais uma vez, Medeiros mostra os limites da ciência e dos conhecimentos humanos:

— Não sei, atalhou o Bráulio, pode parecer tola esta confissão, mas eu nunca saberei dizer,

vendo cada dia tantas outras loucas igualmente moças e formosas, porque só diante daquela me enchia o coração um confrangimento de alma verdadeiramente doloroso. Por fim, o *tic-tac* perseguia-me. Cheguei a acreditar que enlouquecesse também. Aquele ruído monótono enchia-me os ouvidos: a toda hora, de ver a louca repeti-lo, eu percebia incessantemente o *tic-tac* oscilar dentro de mim; e os meus lábios moviam-se às vezes, inconscientes, pronunciando as duas sílabas, sempre as mesmas... Era já uma obsessão tamanha, que me fazia evitar a vizinhança da doente. Nem de longe a fitava. Os seus grandes olhos negros, calmos e meigos como um lago deserto à hora morta do crepúsculo, pareciam sorver-me a razão, convidar-me à loucura, dizer-me que esquecesse as preocupações mesquinhas da vida por um sonho qualquer — fosse mesmo o estéril desejo de fazer parar o coração... E assim eu procurava não passar perto dela. (ALBUQUERQUE, 1900, p. 56-57)

Ao final do conto, inexplicavelmente, a jovem louca atinge seu objetivo, seu coração para de bater e ela morre. Coincidência? A medicina não pode esclarecer sua morte... Teria a vontade da moça demente um poder sobrenatural? Todos estes questionamentos provocam uma certa dúvida, uma hesitação no leitor. Não é à toa que, em uma análise comparativa de algumas narrativas de Medeiros e Albuquerque com a contística maupassatiana, Ângela das Neves afirma que: “‘Tic-tac’ é o conto de Medeiros e Albuquerque mais bem resolvido na veia do fantástico” (NEVES, 2012, p. 196).

Medeiros, em um texto com o curioso título de *Sobrenatural*, publicado em 12 de junho de 1891, no jornal *O Paiz*, pode nos dar algumas pistas de como este autor enxerga os limites da ciência

e como as coincidências sobrenaturais, tão presentes em seus contos publicados quase dez anos depois, são um tema que foi amadurecendo na mente do escritor.

Em um curioso trecho, podemos encontrar indícios inclusive de sua estética, que agrega características do naturalismo e do decadentismo: “Tudo isto prova que há, latente, embora, mais pujante e digno de nota um movimento de reação mística, sucedendo a uma fase positiva e materialista. Este momento comporta naturalmente duas correntes” (ALBUQUERQUE, 1891, p. 1).

Ainda mais significativa é a confissão de um tipo de espírito sedento de conhecimento em relação tanto à ciência quanto ao que é misterioso, ao que é sobrenatural e que ainda não pode ser explicado cientificamente.

Os que amam a ciência e sentem, entretanto, indomável e instintivo, o amor pelo Insabido, pelo Misterioso, pelo que a Razão não explica ainda, acham no estudo desses fenômenos satisfação para as duas tendências do seu espírito. O *hipnotismo*, ao menos no terreno da *sugestão*, já se pode considerar como suficientemente estudado. A *sugestão mental*, a *vidência* e os fenômenos propriamente considerados como de *magnetismo humano*, isto é, os que revelam a existência de uma força, um fluído especial, apresentam ainda belíssimo campo para experiências. Mas para os mais irrequietos, os que mais amem as aventuras arriscadas nos austeros caminhos da experimentação, restam os estudos complicados do que se chama o *espiritismo*, talvez impropriadamente. E a esta última categoria se devem logicamente filiar as observações de *alucinações telepáticas*, que tanta curiosidade despertam atualmente. (ALBUQUERQUE, 1891, p. 1)

Tal tipo é exatamente o retrato intelectual de Medeiros e Albuquerque, tão característico de sua época e tão presente em seu texto literário que ora estuda as doenças psíquicas a partir de explicações médicas complexas como por vezes aceita as coincidências inexplicáveis e sobrenaturais em inúmeros de seus contos, como buscamos mostrar na análise de “Noivados Trágicos”, “Bichaninha”, “O homem que morreu” e “Tic-Tac”. Deste modo, desenvolve tanto um traço de naturalismo literário baseado na ciência, quanto de decadentismo ao permitir a entrada de forças místicas e sobrenaturais expostas, por exemplo, em *Là-bas* de Huysmans, romance sobre o qual Medeiros e Albuquerque significativamente também comenta neste artigo de jornal.

Com este estudo, tivemos a intenção de descrever um pouco esta construção de um fantástico tão peculiar de Medeiros e Albuquerque e, ao mesmo tempo, tão representativo de sua época, mostrando a angústia do homem oitocentista finissecular que, fascinado pelas últimas descobertas científicas, igualmente se frustrava com seus limites e paradoxalmente se fascinava com o místico e o sobrenatural.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Medeiros e. Sobrenatural. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 1, jun., 1891.
- ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Mãe Tapuia*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1900.
- ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Homens e coisa da Academia Brasileira*. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1934.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.
- G. Sem Rumo: Crônica semanal. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 1, 23 abr., 1900.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa de *et al.* *Mistério*. Rio de Janeiro: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1921.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa de. *Se eu fosse Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1932.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília, DF: INL, 1973.

NEVES, Angela das. *Contistas à Maupassant: a recepção criativa de Guy de Maupassant no Brasil*. 2012. 372f. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SALGADO, Marcus. *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*. 2006. 170f. Dissertação (Mestrado em Lingüística). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SENA, Marina Faria. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa). 2017. 99f. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SENA, Marina Faria. A temática da ciência em “Palestra a horas mortas” (1900), de Medeiros e Albuquerque. *XV ABRALIC*. Rio de Janeiro: ILE/UERJ, p. 1921-1929, 07 a 11 de ago., 2018.

SILVA, Daniel Augusto Pereira. Do Naturalismo à Decadência literária: transformações e permanências nas letras francesas e brasileiras (1884-1924). *In: NOGUEIRA-PRETTI, Luciana Persice (Org.). Literaturas Francófonas IV: debates interdisciplinares e comparatistas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 68-96, 2020.

VERÍSSIMO, José. Revista Literária: livros novos. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, p. 1, 2 abr., 1900.

10

**FIN DE SIÈCLE, FIN DU GLOBE:
O WEIRD DECADENTE DE H. P. LOVECRAFT¹**

Mariana Santos Freitas Martins

Mariana Santos Freitas Martins

Mestranda em Letras (Literatura, História e Crítica) pela Universidade Federal do Paraná.

Bacharel em Letras – Inglês (ênfase em Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná, 2022.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2516201405653871>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-2737-1173>.

E-mail: mmartins.nox@gmail.com.

Resumo: O presente estudo tem por objetivo propor a contextualização da *weird fiction* de Howard Phillips Lovecraft à luz da ficção decadente finissecular. À vista disso, busca-se examinar como o horror cósmico, subjacente à ficção do autor, dialoga com o debate sobre a estética da modernidade e do *fin de siècle* na crítica literária. Contemplam-se aqui, portanto, dois eixos temáticos. O primeiro compreende um breve panorama de abordagens ao esteticismo, à decadência e ao *fin de siècle*, destacando os principais pressupostos em que se sustentam esses conceitos. Já o segundo eixo busca situar a teoria estética de Lovecraft sobre *weird fiction* — conforme delineada na produção ensaística e epistolar do próprio autor, assim como na fortuna crítica relevante. Como objetivo

1 Título em língua estrangeira: “Fin de siècle, fin du globe: the decadent weird of H. P. Lovecraft”

findo, propõe-se a análise dos procedimentos gerais e recursos narrativos da *weird fiction* de H. P. Lovecraft no âmbito da decadência moderna e do conflito entre o real, o desconhecido e o inefável.

Palavras-chave: H. P. Lovecraft. Weird Fiction. Insólito ficcional. Horror Cósmico. Decadência.

Abstract: This study aims to contextualize Howard Phillips Lovecraft's weird fiction in the light of decadent finisecular fiction. The purpose here thus lies in examining how the cosmic horror underlying the author's fiction establishes a dialogue with the debate on the aesthetics of modernity and the *fin de siècle* in literary criticism. Two thematic axes are therefore considered. The first comprises a brief overview of approaches to aestheticism, decadence, and the *fin de siècle*, highlighting the main assumptions underpinning these concepts. The second axis seeks to situate Lovecraft's aesthetic theory on weird fiction — as outlined in the author's essayistic and epistolary production, as well as in the relevant literature. As a primary objective, this study proposes an analysis of the general procedures and narrative resources of H.P. Lovecraft's weird fiction within the context of modern decadence and the conflict between the real, the unknown, and the ineffable.

Keywords: H. P. Lovecraft. Weird Fiction. the Uncanny. Cosmic Horror. Decadence.

*“‘Fin de siècle,’ murmured Lord Henry.
‘Fin du globe,’ answered his hostess.
‘I wish it were fin du globe,’ said Dorian, with a
sigh. ‘Life is a great disappointment’”.*

WILDE

INTRODUÇÃO: ESTETICISMO, DECADÊNCIA E O *FIN DE SIÈCLE*

O termo *fin de siècle*, geralmente associado ao desfecho do século XIX e início do século XX — período que se estende aproximadamente de 1880 até o final da década de 1920 —, abrange tanto o que é característico de muitos fenômenos modernos quanto o clima subjacente que neles encontra expressão (NORDAU, 1895). O imaginário desse período, permeado pelo esteticismo, pela decadência e por insinuações de um fim iminente, tende a articular as ansiedades relacionadas às descobertas científicas e transições tecnológicas, protagonizadas durante o período que hoje conhecemos por Segunda Revolução Industrial, que desafiaram radicalmente o que se sabia (ou pensava saber) sobre a natureza, a humanidade e o próprio universo (MOUSOUTZANIS, 2014):

The prevalent feeling is that of imminent perdition and extinction. *Fin-de-siècle* is at once a confession and a complaint. The old Northern faith contained the fearsome doctrine of the Dusk of The Gods. In our days there have arisen [...] vague qualms of a Dusk of Nations, in which all suns and all stars are gradually waning, and mankind with all its institutions and creations is perishing in midst of a dying world. (NORDAU, 1895, p. 2)

Segundo Aris Mousoutzanis (2014), o termo parece ter surgido pela primeira vez na França, como título de uma peça, de 1888, escrita por H. Micard e Francis de Juvenot, logo sucedida, em 1889, pelo romance homônimo de Humber de Gallier; já na Grã-Bretanha, o termo aparenta ter sido introduzido, em 1891, por Oscar Wilde em *The Picture of Dorian Gray*, ganhando ainda mais popularidade alguns anos depois com a publicação na Hungria de *Degeneration*,

entre 1892 e 1893, por Max Nordau — apesar, ou talvez em função, de sua recepção (no mínimo) polêmica.

No infame tratado, Nordau (1895) tece uma longa diatribe contra as novas tendências estéticas da arte finissecular, em particular ao misticismo, ao impressionismo e ao simbolismo, abrangendo, apenas para citar alguns, os escritos de Tolstói, Ibsen, Ruskin, Zola, Nietzsche e Baudelaire, a música de Wagner e a arte de Burne-Jones e D. G. Rossetti (TAYLOR, 2007). Em seu auto intitulado diagnóstico, o autor condena as inovações estéticas do período como sensibilidades patológicas da vida urbana moderna, caracterizando o *fin de siècle*, com ostensivo despreço, como um movimento emancipatório irracional e imoral. Para o autor,

[...] to all, it means the end of an established order, which for thousands of years has satisfied logic, fettered depravity, and in every art matured something of beauty. One epoch of history is unmistakably in its decline, and another is announcing its approach. There is a sound of rending in every tradition, and it is as though the morrow would not link itself with to-day. Things as they are totter and plunge, and they are suffered to reel and fall, because man is weary, and there is no faith that is worth an effort to uphold them. (NORDAU, 1895, p. 5-6)

Indissociáveis do *fin de siècle*, não estão excluídos do compêndio de Nordau os movimentos Esteticista e Decadente. A título de ilustração, em sua avaliação do desenvolvimento deste último na Inglaterra, o autor caracteriza a poesia de Algernon Swinburne (1837 – 1909), um de seus principais expoentes, como aquela que pegou emprestada de Charles Baudelaire (1821 – 1867), em suas

palavras, uma depravação desnaturada, o diabolismo, o sadismo e uma predileção pelo sofrimento, pela doença e pelo crime. Já a Oscar Wilde (1854 – 1900), quem o autor reconhece como o precursor mais influente do esteticismo britânico, Nordau atribui o que batiza de “ego-mania do decadentismo”: amor pelo artificial, aversão à natureza, desprezo megalomaniaco pelo homem e atribuição descomedida de importância à arte.

Nos cabe ressaltar, antes de qualquer outra coisa, que apesar de ter tido notável importância para disseminação do conceito de *fin de siècle*, o texto de Nordau é considerado hoje mais como um capítulo peculiar de nossa história cultural, ainda que até certo ponto informativo, do que como o documento científico que o autor idealizava (MOUSOUTZANIS, 2014)². Penso eu, devo enfatizar, que “capítulo histórico” talvez seja um qualificador mais apropriado.

Mas mais do que isso, dada a prevalência do texto nas discussões sobre o assunto, *Degeneration* parece-me também um ponto de partida conveniente para discutirmos o movimento que mais interessa ao presente estudo: a *weird fiction* decadente de H. P. Lovecraft.

Começamos pelo cânone. Para Ellis Hanson (2013), assim como o Romantismo teve seu expoente gótico para satisfazer seus estados de espírito mais sombrios, também teve o Esteticismo seu aspecto decadente, teorizado por Baudelaire e pertinente ao

2 “By now, the term has become ‘an attitude of mind, not a chronological moment’ (Townshend 1995: 202) and it has been associated with a general fear of the apocalypse at a century’s end not only in popular fictions but also in a strand of academic criticism of the 1990s that was invested in identifying a ‘postmodern fin de siècle’” (MOUSOUTZANIS, 2014, p. 20).

movimento que se desdobrava em Paris no início da década de 1880. De acordo com o autor, a decadência transporta o lema esteticista da “arte pela arte” a um extremo lógico, criando “flores do mal”³ e explorando a beleza em toda a sua sensualidade, melancolia e corrupção. Como movimento estético, atesta Hanson (2013), a decadência baseia-se em teorias sociais questionáveis e conservadoras, comuns à França da época e ainda muito presentes entre nós, sobre as causas internas do declínio da civilização e de sua degeneração moral, espiritual, racial, psicológica e linguística.

Hanson (2013) cita então o prefácio escrito por Théophile Gautier, em 1868, para uma coletânea de poemas de Baudelaire, que, especialmente tendo a *weird fiction* decadente de Lovecraft no horizonte, parece-me a mais apropriada das definições. Nesse prefácio, Gautier desenvolve o postulado baudelaireano sobre o estilo decadente (segundo o qual, se a literatura tem uma juventude, deve esta ter também uma senescência de beleza peculiar)⁴:

It is an ingenious, complex learned style, full of shades and refinements of meaning, ever extending the bounds of language, borrowing from every technical vocabulary, taking colours from every palette and notes from every keyboard; a style that endeavours to express the most inexpressible thoughts, the vaguest and most fleeting contours of form, that listens, with a view to rendering them, to the subtle confidences of neurosity, to

3 Referência ao título de um volume de poemas de Baudelaire, *Les fleurs du mal*.

4 “In his published notes on Edgar Allan Poe, Baudelaire argued, by way of an organic metaphor of ‘decadence’, that if literature has a youth, so must it have a senescence with its own peculiar beauty: ‘In the changing splendours of this dying sun, some poetic minds will find new joys; they will discover dazzling colonnades, cascades of molten metal, a paradise of fire, a melancholy splendour, nostalgic raptures, all the magic of dreams, all the memories of opium’” (HANSON, 2013, p. 153).

the confessions of aging lust turning into depravity, and to the odd hallucinations of fixed ideas passing into mania. (GAUTIER, 1868 apud HANSON, 2013)

À vista disso, Hanson (2013) infere que a literatura decadente normalmente evoca um arrebatamento ao ponto da exaustão, do tédio ou do horror, provocado pelo que qualifica como um estilo por vezes elegante e arriscado em termos de sintaxe; estrutura narrativa torpe; humor lânguido; tom irônico e por vezes autoparódico; tropos extravagantes; fascínio lapidário por palavras exóticas, simplesmente por serem exóticas; e erudito em conhecimentos arcanos não desapropriados de seus enigmas — sua distinção, portanto, residiria na tensão irônica entre a elegância e riqueza da dicção poética e o tema perturbador e transgressivo (ou o estado subjetivo de seu orador).

Isso posto, cabe esclarecer que é minha intenção demonstrar, no decorrer deste estudo, e a partir, principalmente, da fortuna crítica, que é precisamente no panorama acima exposto que se insere a *weird fiction* lovecraftiana — dadas as limitações de uma análise propriamente literária, em termos de extensão, impostas pelo escopo deste trabalho.

Voltando nossa atenção para as artes do insólito propriamente ditas, e em âmbito similar, podemos destacar o segundo volume do estudo *The Literature of Terror* (1996b), de David Punter. Nele, o autor avalia que se há algo em comum entre os quatro textos que dominam a tradição do Gótico decadente de 1890 — *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, *Island of Dr Moreau*

(1896), de H. G. Wells, e *Dracula* (1897), de Bram Stoker —, este algo seria a preocupação que compartilham, de uma forma ou de outra, com o problema da degeneração e, portanto, da essência do ser humano. Em suas palavras,

They each pose, from very different angles, the same question, which can readily be seen as a question appropriate to an age of imperial decline: how much, they ask, can one lose — individually, socially, nationally — and still remain a ‘man’? One could put the question much more brutally: to what extent can one be ‘infected’ and still remain British? (PUNTER, 1996b, p. 1)

Punter coloca, então, outras questões que vê como fulcrais para o entendimento da decadência característica do período: até que ponto as descobertas científicas e psicológicas ajudariam a moldar o indivíduo? Seriam necessariamente desejáveis as formas possíveis de projeção da vida humana promovidas por tais descobertas? — em suma, existiria algum destino que não prejudicial para esse conhecimento? Para o gótico decadente de 1890, segundo ele, a resposta seria unânime: *não*. E até aqui estamos de acordo.

A partir desse mesmo prisma, Emily Alder (2020) sustenta que a *weird fiction* ocupa um lugar especial na forma como entendemos as relações entre literatura e ciência no *fin de siècle*. Para a autora, o *weird* mergulha nos mesmos pântanos ontológicos e epistemológicos da filosofia e da ciência do período em questão. Segundo ela, ideias recorrentes (como dimensões incognoscíveis, indizibilidades e teratologia, por exemplo), hoje fortemente associadas ao conto *weird*, desenvolveram-se notoriamente no encontro entre a ciência e a cultura do *fin de siècle*. Nesse sentido, Alder afirma que — tal

como no gótico decadente de Punter — a ciência não é apenas uma lente interessante através da qual interrogar esse tipo de literatura, mas que também é parte integrante do surgimento do *weird* como um novo modo literário na segunda metade do século XIX.

Voltando ao estudo de Punter, no entanto, creio ser extremamente necessário evidenciar o adendo de que apesar de promover avanços louváveis em sua exploração do *revival* do gótico literário, o crítico comete uma série de equívocos — *espantosos*, sinto-me impelida a frisar — sobre Lovecraft no segundo capítulo da obra, onde versa sobre os autores que qualifica como pertencentes ao *Later American Gothic* (abrangendo também a ficção de Ambrose Bierce e de Robert W. Chambers). Em que pese a pretensão de explorar com maior minúcia, ao longo do presente estudo, os pontos problemáticos do capítulo em questão, penso pertinente adiantar que o maior lapso do crítico — e possivelmente a causa de sua sucessão de “deslizes” — parece ser o de tentar varrer a ficção de Lovecraft para debaixo do tapete do gótico. E isso porque não é possível abordar as narrativas de Lovecraft a partir de uma categoria única e claramente delimitada.

Punter, aliás, não é o único a relegar à insignificância a existência do gênero em que de fato situa-se Lovecraft: a *weird fiction*. Alder, por exemplo, destaca a tendência geral da crítica literária em tomar o *weird* como uma categoria fugitiva. Como, em suas palavras, “um borrão abjeto na quina de outros gêneros”. Nos termos da autora,

[...] the general picture in literary criticism [...] remains mainly that of a privileging of other terminology over the blur in the corner. Aaron Worth, for example, [...] though alluding to

Machen's 'weird art', chooses to call his 1890s tales 'horror fiction'. Michael Cook's *Detective Fiction and the Ghost Story* [...] essentially follows Briggs's terminology of 'ghost story' and 'supernatural', while Mark De Cicco proposes a 'queer supernatural' to describe Jekyll and Hyde, *The Great God Pan*, and Blackwood's John Silence stories. It is not, it seems, a lack of interest in the texts or their culture that marginalises the weird as a category but something about the word itself. Perhaps it didn't help that Lovecraft (for good reasons) titled an influential survey essay 'Supernatural Horror in Literature' rather than, say, 'Weird Literature'. (ALDER, 2020, p. 7)

Ao que uma exploração pormenorizada do gótico e de suas derivações e adjacências desvirtuaria o propósito deste trabalho — apesar de certamente oportuna —, deixo, por ora, tais questões de natureza ontológica à parte. Penso mais apropriada aqui a condução da discussão a partir da própria *weird fiction*, com base no princípio de que esta não apenas ressignifica diferentes elementos do gótico tradicional, mas que também articula e se apropria de elementos de outros gêneros, não se restringindo a escolas literárias ou períodos históricos específicos. É interessante frisar, aliás, que o próprio Tzvetan Todorov, teórico balizador das literaturas que lidam com o sobrenatural (GAMA-KHALIL, 2013), faz a observação de que um gênero deve ser entendido como uma estrutura abstrata, teórica e provisória, que sofre um processo de transformação a cada nova produção, de modo que toda e qualquer instância será necessariamente diferente (GLEDHILL, 1985 apud HEYE, 2003)⁵.

5 "Christine Gledhill argues that genres 'are not discrete systems, consisting of a fixed number of listable items' (64). It is nearly impossible to make a clear-cut distinction between genres, for they tend to overlap and can also be hybrid thus becoming sub-genres" (HEYE, 2003, p. 17).

Nesse sentido, diga-se de passagem, Punter não está de todo errado ao vilipendiar o gótico de Lovecraft como “anêmico”⁶. Ora, isso é mais do que óbvio. Pois não é gótica a ficção de H. P. Lovecraft — é *weird*. Em sua *weird fiction*, nomeadamente, podemos, sim, verificar traços do gótico, mas a palavra-chave aqui é *traços*: há também os do horror e do terror, do realismo, do maravilhoso, do fantástico e da fantasia, da ficção científica e da especulativa. Nos termos de James Machin:

It may be helpful to consider the Weird as a line (or tentacle!) weaving through and across various circles in a Venn diagram of genre. Nestling within the wider, intersecting circles of Realism and the Fantastic are Science Fiction (or Scientific Romance), the Gothic, and Horror, and smaller still, perhaps the Ghost Story, and myriad other, seemingly inexhaustible subdivisions. (MACHIN, 2018, p. 17)

Nesse mesmo tom, em *The Weird Tale* (1990), S. T. Joshi — a maior autoridade contemporânea não apenas dos estudos lovecraftianos, mas também da *weird fiction* — afirma que o *weird* que surge ao final do século XIX e início do século XX se apresenta mais como a consequência da visão de mundo de seus respectivos autores, em oposição a um gênero consolidado. Segundo ele, a visão de mundo de Lovecraft, distinta das até então vigentes, o levou a escrever esse tipo de narrativa, expandindo a ficção sobrenatural para além dos tropos mundanos e transformando — assim como outros grandes precursores do gênero (notoriamente, Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood, M. R. James e Ambrose Bierce) — a literatura de horror de maneira tão profunda

6 “From Hawthorne and Poe, Bierce and Chambers, the bloodstream of American Gothic flows a little anaemically into the work of H. P. Lovecraft” (PUNTER, 1996b, p. 38).

quanto Poe meio século antes. O crítico ressalta, nesse sentido, que não se deve pensar na *weird fiction* como um gênero que engloba um conjunto bem delimitado de subgêneros; seu argumento central é o de que os escritores do *weird* fazem uso de variados subgêneros (e de permutações destes) de maneira não exclusiva e de acordo com suas predisposições filosóficas.

I am convinced that we can understand these writers' work [...] only by examining their metaphysical, ethical, and aesthetic theories and then by seeing how their fiction reflects or expresses these theories. In every case we shall see that each writer's entire output is a philosophical unity, changing as the author's conception of the world changes. [...] All this may be platitudinous—surely every writer's work is a philosophical unity in some fashion or other—but I believe there is more to it than that. The weird tale offers unique opportunities for philosophical speculation—it could be said that the weird tale is an inherently philosophical mode in that it frequently compels us to address directly such fundamental issues as the nature of the universe and our place in it. (JOSHI, 1990, l.323)

Tomando o acima exposto como alicerce, cumpre o propósito deste trabalho refletir sobre o vínculo da *weird fiction* de H. P. Lovecraft com a ficção decadente finissecular. Marcada por inegável densidade retórica e deliberada exploração da (im)possibilidade de representação da realidade, sustento que as narrativas lovecraftianas investem na subversão da definição do real ligada às convenções realistas (e do insólito ficcional) dos séculos XIX e XX, dialogando com os condicionantes filosóficos, políticos e culturais da tradição literária e tematizando o papel da arte na era

das grandes descobertas científicas. Objetiva-se aqui, portanto, esboçar uma discussão que contemple, além de uma resposta ao texto de Punter (1996b), os aspectos temáticos e formais da obra lovecraftiana, demonstrando de que maneira sua ficção se situa no contexto histórico-literário do *fin de siècle* decadente.

De tal forma, para melhor situar a ficção de H. P. Lovecraft — o primeiro a explorar uma definição para a *weird fiction*, que estruturou não apenas seu próprio trabalho, mas se configura como uma construção teórica relevante para o estudo e desenvolvimento do gênero como um todo (JOSHI, 2012) —, penso ser importante considerar também a produção ensaística, epistolar e ficcional do próprio autor, além, é claro, da fortuna crítica pertinente, visando a compreensão das características e especificidades de sua prosa e de modo a estabelecer conexões com aquilo que de fato se manifesta em suas narrativas.

A ESTÉTICA DO CAOS: WEIRD FICTION E A MODERNIDADE FINISSEULAR

Retomando, já de início, o capítulo de Punter (1996b), a primeira questão que se coloca diz respeito ao teor psicológico da ficção de Lovecraft. Punter alega que enquanto a ficção de Poe, expoente do gótico norte-americano, remeteria o medo interior do indivíduo, a de Lovecraft seria totalmente desprovida de interesse psicológico. Segundo ele, o terror lovecraftiano remete inteiramente ao medo do exterior ininteligível, do indivíduo oprimido pela invasão alienígena⁷, unido às ansiedades de escritores pós-darwinianos

7 “Where Poe refers fear back to the ‘life within’, Lovecraft is utterly devoid of psychological interest; his terrors are entirely those of the unintelligible outside, of the individual cramped by alien encroachment” (PUNTER, 1996b, p. 38).

sobre o passado das espécies. Como se não bastasse, Punter atribui a Lovecraft uma citação que já há décadas sabemos que não é de autoria do autor⁸ — mas sim uma confabulação de um de seus correspondentes, Harold Farnese, perpetuada por August Derleth — para respaldar sua afirmação:

As Lovecraft himself wrote, All my stories, unconnected as they may be, are based on the fundamental lore or legend that this world was inhabited at one time by another race who, in practising black magic, lost their foothold and were expelled, yet live on outside, ever ready to take possession of this earth again. (PUNTER, 1996b, p. 39, grifo nosso)

Ora, basta ler os contos de Lovecraft para descobrir que essa citação está a quilômetros de distância da verdade. Há, sim, casos em que a perspectiva do autor é imprescindível para a compreensão da obra em todas as suas possíveis dimensões. E o de Lovecraft é um desses. No entanto, apesar de válida como ferramenta para elucidar questões do discurso artístico em questão, para que a análise possa beneficiar-se da produção escrita não ficcional do autor — teórica, ensaística, crítica, memorialística, epistolar etc —, deve-se lembrar da importância e prioridade do texto *como texto* para uma análise literária: o argumento, seja ele qual for, deve sustentar-se ali. E não é esse o caso do capítulo de Punter.

Pois vejamos.

Assim como no fantástico de Tzvetan Todorov (2010) (e do da crítica no geral, convenhamos), o conceito de realidade é central para o entendimento da ficção lovecraftiana. De maneira geral, 8 Ver SCHULTZ, David E. The Origin of Lovecraft's 'Black Magic' Quote. *Crypt of Cthulhu*. Rhode Island: Cryptic Publications, v. 48, p. 9-13, 1987.

podemos dizer que as histórias do autor lidam com a descoberta de uma realidade para além da realidade. Mais do que isso, remetem à impossibilidade de compreensão e representação do real em sua totalidade, à indiferença e alteridade extraordinária do universo ao nosso redor. Um bom ponto de partida para o entendimento dessa questão é uma carta do próprio Lovecraft, de 1931, em que discute o *weird* (aqui, “fantasia cósmica”) à luz de reflexões sobre o valor da arte na era da ciência:

But there is another phase of cosmic phantasy [...] whose foundations appear to me as better grounded than these of ordinary oneiroscopy; personal limitation regarding the *sense of outsideness*. I refer to the aesthetic crystallisation of that burning & inextinguishable feeling of mixed wonder & oppression which the sensitive imagination experiences upon scaling itself & its restrictions against the vast & provocative abyss of the unknown. This has always been the chief emotion in my psychology. (LOVECRAFT, 1971, p. 294, grifos do autor)

Em suma, Lovecraft defendia que nenhum avanço concebível da ciência moderna poderia destruir o senso de exterioridade de que fala na carta. O autor argumenta que as composições baseadas nesse princípio deveriam estar de acordo com as descobertas científicas mais recentes — entendia a literatura *weird* como uma extensão hipotética da realidade, que deveria retratar suplementos aos fatos conhecidos do universo, e não contradições, de modo a permanecer viável⁹.

9 “What, to my mind forms the essence of sound weird literature today is not so much the *contradiction* of reality as the *hypothetical extension* of reality. Of course this may involve some *minor* contradictions, but such may be justified for the sake of the end in view. The vast realm of the unplumbed and the unknown which presses down upon us from all sides certainly offers a provocation to the fancy which cannot permanently be resisted” (LOVECRAFT, 1976, p. 51, grifos do autor).

Não é de se surpreender, portanto, que um consenso geral na crítica sobre a produção de H. P. seja o de que sua ficção, em grande medida, se configura como um retrato, ainda que distorcido, da realidade que marcou o momento histórico em que estava inserido, como a síntese imagética da profunda recusa do autor para com a nova ordem espacial, econômica, cultural e social que se estabelecia. Foi baseando-se em sua concepção niilista, materialista e existencialista do mundo que Lovecraft concebeu a unidade estético-temática que permeia sua ficção: o horror cósmico — que deriva não de temas sobrenaturais tradicionais, mas do conceito de um cosmos indiferente e incognoscível, representado por um conjunto de imagens (intrínsecas à mitologia que hoje conhecemos por Cthulhu Mythos) que refletem sua visão do universo. Citando o parágrafo de abertura de um de seus contos mais conhecidos, “The Call of Cthulhu” (1926)¹⁰:

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the light into the peace and safety of a new dark age. (LOVECRAFT, 2008, p. 355)

Temos alienígenas na ficção de Lovecraft? Sim, temos. Mas é imprescindível que os reconheçamos como tropos, como recursos

10 Doravante, e apenas no que tange à produção de Lovecraft, as datas entre parênteses referem-se ao ano de escrita, não ao de publicação.

para concretização do projeto estético do *weird* lovecraftiano. Não são, como Punter tenta insinuar, o centro da ficção do autor. O Cthulhu Mythos, cabe acrescentar, é uma das contribuições mais notórias de H. P. Lovecraft para a literatura moderna de horror. O termo, concebido por August Derleth, refere-se a um conjunto de histórias interligadas por elementos comuns a um mesmo universo, atravessadas pela presença de um mito cosmogônico artificial (uma antimitologia)¹¹ que as sustentam como ciclo. Os elementos pseudomitológicos do Cthulhu Mythos, por sua vez, configuram-se como dispositivos literários projetados para transmitir a verdadeira essência das narrativas de Lovecraft — a insignificância da humanidade em um cosmos infinito, a fragilidade de nosso controle e conhecimento sobre a própria terra, os efeitos psicológicos do medo, o isolamento psíquico produzido pelo conhecimento da verdadeira natureza do universo, além da ascensão e inevitável declínio de uma multitude de civilizações (JOSHI, 2015).

What distinguishes Lovecraft's work from that of his predecessors (and, in many regards, his successors) is his skill at incorporating core elements of his distinctive 'cosmic' philosophy — rooted in atheistic materialism — into fiction that is inexhaustibly rich, complex, and vital. It is easy to be misled both by Lovecraft's somewhat florid prose style and by his exhibition of an array of outlandishly named creatures — Cthulhu, Yog-Sothoth, Nyarlathotep, Shub-Niggurath, Azathoth — with equally outlandish properties, chiefly ropy tentacles: these flamboyant externals mask a

11 O próprio Lovecraft se referiu à sua criação como uma "mitologia artificial" (*Selected Letters* 3.66), mas [...] David E. Schultz pode ter mais razão quando se refere ao *Mythos* como uma "antimitologia" — pois, na realidade, o *Mythos* subverte os objetivos e propósitos através dos quais religiões ou mitologias propriamente ditas funcionam (JOSHI, 2007, p. 98, tradução nossa).

profound understanding of the psychology of fear and, most significantly, a profound seriousness of purpose in making horror fiction a legitimate contribution to literature. (JOSHI, 2012, l. 9269).

Aproveitando o ensejo, podemos tratar de outra questão que identifico como um problema significativo em *The Literature of Terror* (1996b): a equívoca caracterização do panteão de Lovecraft como um “conjunto estável de imagens do mal”. Nos termos de Punter,

[...] precisely as the form atrophies and crystallises, there is a series of attempts to construct a belief system or embracing myth which will sustain narrative length — Bierce’s *Carcosa*, Chambers’s *King in Yellow*, Lovecraft’s *Cthulhu*, *all try to recreate a situation in which a stable set of images of evil can inform a body of fiction*. On the whole, they fail: *in cultural terms, their power is nothing compared with that of Frankenstein and Dracula*. There are several possible reasons for this, to which we will return, but one at least is that these culturally central myths of terror still embody particular historical fears in such a way that they do not need to be superseded, that there is little space for the ‘*Cthulhu mythos*’ and others to occupy. (PUNTER, 1996b, p. 45, grifos nossos)

Gostaria de ser capaz de ilustrar um suspiro sem perder o decoro acadêmico, pois encontro-me incapaz de fugir da suspeita de que David Punter talvez não tenha parado para de fato tentar *entender* o trabalho de Lovecraft antes de escrever o infortuno capítulo. Creio não ter leituras suficientes para disputar, com propriedade, as alegações sobre a ficção de Bierce e Chambers. Sobre a de Lovecraft, no entanto, não vejo como Punter poderia estar mais enganado.

Começamos pelo problema das “imagens do mal”. Contando com um panteão de criaturas como símbolos de sua cosmovisão, o *Cthulhu Mythos* de Lovecraft se refere a uma realidade onde entidades existem fora de um entendimento terreno, moral ou ético. De horror puro e desconhecido, seus monstros são indiferentes à vida humana e qualquer traço de crueldade é estritamente a interpretação do homem que busca uma explicação para o inexplicável — princípio este já sedimentado há tempos na crítica. Para Robert Price (1991), cabe acrescentar, não há paralelo algum entre qualquer religião e a distinta visão niilista de Lovecraft — para ele, a vastidão cega do cosmos revela a concepção humana de “bem” e “mal” como uma projeção frágil e infantil. Ou seja, as “imagens do mal” pertencem apenas à interpretação de Punter, pois não se manifestam no *weird* lovecraftiano.

Quanto ao impacto cultural de Cthulhu ser incomparável, na avaliação de Punter, ao de Dracula e Frankenstein, resigno-me a fazer das palavras de Emily Alder as minhas:

Weird monsters are attempts to represent the truly unknown. Operating under laws we can never properly know, understand, or challenge, the most terrible of weird horrors lie beyond our ability to destroy, although they may be temporarily contained, evaded, or held off; it is possible to kill Dracula and defeat Sauron, but in his house at R'lyeh dead Cthulhu waits dreaming. Irreducible terrors, radical embodiments, reconstructed abhistories, and reshaped spaces and materials are all characteristics of weird. (ALDER, 2020, p. 15-16)

Ainda no contexto do último excerto destacado do texto de Punter, devemos tratar também do “conjunto estável de

imagens” que supostamente sustentam o corpo da ficção lovecraftiana. Pois além de não justificar a afirmação, o autor descreve precisamente o extremo oposto do que de fato encontramos nas narrativas de Lovecraft:

There is displacement at the verbal level, the continual inability to rely on the force of the individual word and the corresponding need to buttress it up with a vocabulary of subjective adjectives [...]. The important thing is that the crude power of the fiction comes directly from Lovecraft’s need to go on beating endlessly on the same wall, while its occasional tenderness and nostalgia derive from the haunting *knowledge that there is another world on the other side of the wall, not a world of terror but a world in which unnamed fears can be named and thus brought under control.* (PUNTER, 1996b, p. 43-44, grifos nossos)

Retomarei o tema, um pouco mais adiante, com maior minúcia. Por agora, prezado leitor, apenas questiono: *em que raios será que se pauta tal afirmação?* Uma vez que o deslocamento verbal a que se refere Punter vai muito além do mero circunlóquio estilístico que ali descreve. Isso porque, a nível linguístico e representacional, temos no *weird* lovecraftiano uma realidade onde sempre há incongruências entre nossas descrições de objetos e objetos em si; é justamente por esse motivo que encontramos repetidamente o gesto clássico de Lovecraft em que o fenômeno é descrito a partir de certas propriedades, embora também seja capaz de resistir a elas, como se tais detalhes não pudessem nos dar nada mais do que uma aproximação desesperadamente vaga (HARMAN, 2012). Em “Hypnos” (1922), a título de ilustração, podemos observar esse procedimento — comum à quase totalidade da obra do autor:

among the agonies of these after days is that chief of torments—inarticulateness. What I learned and saw in those hours of impious exploration can never be told—for want of symbols or suggestions in any language. I say this because from first to last our discoveries partook only of the nature of *sensations*; sensations correlated with no impression which the nervous system of normal humanity is capable of receiving. They were sensations, yet within them lay unbelievable elements of time and space—things which at bottom possess no distinct and definite existence. Human utterance can best convey the general character of our experiences by calling them *plungings* or *soarings*; for in every period of revelation some part of our minds broke boldly away from all that is real and present, rushing aërially along shocking, unlighted, and fear-haunted abysses. (LOVECRAFT, 2008, p. 207, grifos do autor)

Graham Harman (2012) aborda essa interação entre estilo e conteúdo na obra de Lovecraft como crucial para a compreensão de sua ficção. Um de seus argumentos centrais é o de que (assim como na tradição aristotélica), embora a maior parte do realismo filosófico seja de caráter representacional, nenhuma realidade pode ser imediatamente traduzida em representações de qualquer tipo. A realidade em si é estranha — *weird* — porque é incomensurável, porque resiste a toda e qualquer tentativa de representação e entendimento.

Como os personagens de um conto lovecraftiano, Harman (2012) sustenta que vivemos em um mundo cheio de lacunas, produzidas ao sermos privados do acesso aos objetos reais que se escondem sob nossa percepção humana. Segundo ele, embora

muito do estilo de H.P. envolva alusões a realidades indescritíveis que se afastam de todo acesso linguístico, perceptivo e cognitivo, é proposital que as descrições também gerem perplexidade no plano acessível dos dados sensoriais empíricos, sobrecarregando a linguagem com um excesso de superfícies e aspectos da coisa através da lacuna entre o incompreensível e as descrições vagamente relevantes, e quase sempre imprecisas, que o narrador é capaz de elaborar.

Nesse mesmo âmbito, podemos nos referir a Erich Auerbach. Em *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (2021), o autor discorre sobre as circunstâncias de surgimento do realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado (através dos romances *O Vermelho e o Negro* de Stendhal e *Madame Bovary* de Gustave Flaubert) a partir da Revolução Francesa, o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos do qual participaram conscientemente as grandes massas. Para Auerbach, como consequência dos muitos desdobramentos do movimento moderno, todos passaram a ser atingidos de maneira muito mais rápida, consciente e uniforme pelos mesmos pensamentos e acontecimentos, configurando um processo de concentração temporal tanto dos eventos históricos em si como do conhecimento deles pela humanidade como um todo. Segundo ele,

uma tal evolução estremece ou enfraquece todas as ordens e classificações da vida vigentes até então; o tempo das modificações exige um esforço constante e extremamente difícil em prol de uma adaptação interna, assim como provoca violentas crises de adaptação. Doravante, quem quer que

pretenda dar conta de sua vida real e de seu lugar na sociedade, é obrigado a fazê-lo sobre uma base prática muito mais ampla e dentro de um contexto muito maior do que no passado, e ainda estar sempre ciente de que o solo social em que pisa não se mantém em repouso um só instante, pois se modifica sem parar em razão de incontáveis abalos. (AUERBACH, 2021, p. 490-491)

Tal como a literatura de Stendhal (1783–1842), a ficção de Lovecraft — mesmo que a algumas décadas de distância, no *fin de siècle* seguinte — brota como fruto de seu mal-estar no mundo moderno, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e da dificuldade de se incorporar a ele; como resposta ao alargamento dos horizontes do homem moderno e “seu enriquecimento em termos de experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida” (AUERBACH, 2021, p. 491). Esse processo tem início no século XVI e avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, “com uma aceleração tão violenta que a cada instante não só produz tentativas de interpretação sintético-objetivas como as derruba” (AUERBACH, 2021, p. 491).

O *weird* lovecraftiano, nesse sentido, vincula-se à experiência da modernidade na medida em que retrata o conflito interno do sujeito moderno, imerso em um “turbilhão permanente de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1986, p. 15), onde se depara com novas concepções de realidade que tensionam sua percepção de mundo e alteram a forma como vê a si mesmo e o espaço que o cerca. À luz dos conflitos que marcam a experiência moderna, a fragmentação da concepção e da representação do real pode ser interpretada

como resultado, nos termos de Marshall Berman (1986, p. 15), do choque de estar inserido nesse ambiente que “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] no qual, como diz Marx, *tudo o que é sólido desmancha no ar*”.

E é por isso, também, que a ficção de Lovecraft ainda ressoa: devido ao caráter atemporal de seu horror cósmico; do retrato, mimético em essência, que oferece da sobrecarga perante cada vez mais informações, mais conhecimento e mais aspectos da realidade que nunca teremos a capacidade de assimilar em sua totalidade — mesmo que seu realismo se estabeleça de maneira assistemática e, em parte, fictícia e mitológica (a-científica, nos termos de Auerbach, em que a ligação entre os acontecimentos e as circunstâncias do tempo depreendem-se de si mesmas, assim como no realismo bíblico judaico-cristão).

Entretanto, é importante destacar que Lovecraft, ao mesmo tempo que desejava explorar a alteridade extraordinária do universo, se colocava veementemente contra quase tudo que pudesse vir a ameaçar a ilusória estabilidade social à qual tanto se aferrava (como a industrialização, a urbanização, o comercialismo, a cultura de massas, as ondas de imigração etc.), manifestando uma insistência autodefensiva perante as transformações pelas quais o mundo passava e, notoriamente, perante a alteridade do outro, aspecto evidente em traços extremamente racistas e xenofóbicos presentes na retórica de sua ficção.

Cabe sublinhar aqui, aliás, um vínculo marcante com outras produções góticas, de fantasia e de ficção científica anglófonas do final do século XIX e início do século XX, em que o medo da

incursão do outro e a concepção de mundos distintos configuraram-se como temas subjacentes, e entre as quais se destacam *Dracula* (1897), de Bram Stoker, e a coletânea de contos *The Gods of Pegana* (1905), de Lord Dunsany (RIBEIRO, 2021). No contexto mais amplo da tradição gótica oitocentista, podemos traçar paralelos também com outros grandes titãs do período, dentre os quais cabe mencionar *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, bem como os títulos, previamente mencionados, levantados por Punter (1996b) — *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e *The Island of Doctor Moreau* (1896), de H. G. Wells. Apesar de através de ângulos marcadamente distintos, todas essas narrativas, de modo particularmente *weird*, promovem reflexões sobre a ordem vigente a partir de uma perspectiva que se deixa atravessar pelo insólito.

Mas voltando ao contexto específico de Lovecraft, o próprio ano do nascimento do autor, 1890, é considerado um grande divisor de águas na história moderna, um período de mudanças vertiginosas que testemunharam, nas seis décadas seguintes, duas guerras mundiais, a derrubada de regimes hereditários na Rússia e na China, o surgimento da democracia de massas e profundas transformações e rupturas na história cultural e intelectual (JOSHI, 2014).

Nos Estados Unidos do início do século XX, contexto em que Lovecraft escreveu, o processo de expansão tecnológica e industrial iniciado após a depressão dos anos 1870 foi responsável por um crescimento urbano. ‘Entre 1870 e 1900, o período chamado de Nova Imigração, cerca de 12 milhões de imigrantes chegaram [...]’. [...] Com a expansão das estradas de ferro e a criação de indústrias, os espaços físicos foram alterados. Com o crescimento do comércio,

a mecanização do campo e a ampliação do consumo de bens e serviços, muitos valores foram modificados pelos interesses do capital industrial. As tensões que surgiram à época estavam, muitas vezes, relacionadas a um sentimento de rejeição ao novo paradigma que se instaurava, ao cotidiano acelerado, aos novos valores e aos imigrantes. (RIBEIRO, 2021, l. 1760)

China Miéville (2009) sugere, aliás, que a *weird fiction* do início do século XX representa um paralelo ao alto modernismo: um “modernismo pulp” que, nas sombras da vanguarda, responde às mesmas tensões culturais e replica a autocrítica da modernidade em crise (VENEZIA, 2010). Penso que talvez possamos complementar essa noção, esboçada por Miéville em um curto parágrafo, pincelando o conceito de antimodernismo preconizado por Antoine Compagnon (2011): o epíteto antimoderno não apenas qualifica a resistência ao modernismo, ao mundo moderno, ao progresso, ao positivismo e ao bergsonismo; mais do que uma rejeição pura e simples, designa uma nostalgia, uma ambivalência — os verdadeiros antimodernos, “são, também, ao mesmo tempo, modernos, ainda e sempre modernos, ou modernos contra sua vontade” (p. 12).

Nem todos os campeões do *statu quo*, os conservadores e reacionários até o último fio de cabelo, nem todos os atrabiliários e os frustrados com seu tempo, os imobilistas e os ultracistas, os resmungões e os ranzinzas, mas os modernos melindrados pelos Tempos modernos, pelo modernismo ou pela modernidade, ou os modernos que o foram a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivos. (COMPAGNON, 2011, p. 11)

“À la Baudelaire ou Flaubert”, Compagnon reconhece em Barthes um antimoderno clássico, cuja declaração de 1971 sobre desejar se situar na “retaguarda da vanguarda” me parece apropriadíssima para pensar as sombras da vanguarda de Miéville: “ser da vanguarda é saber o que está morto; ser da retaguarda é ainda amá-lo” (BARTHES, 2002 apud COMPAGNON, 2011).

Sean Elliot Martin (2011) vai ainda mais longe ao afirmar que Lovecraft, quando analisado no contexto mais amplo dos movimentos literários de seu tempo, teria mais em comum com Eliot, Joyce e Kafka do que com autores como Shelley, Stoker ou Orwell, pertencendo a um grupo de escritores cujo trabalho combina os elementos perturbadores, atmosféricos e até mesmo sobrenaturais do grotesco literário à experimentação filosófica e estilística do modernismo e do absurdismo. Estes dois últimos modos artísticos, diz Martin, tenderiam aos conceitos de alienação e subjetividade, sobrepondo-se significativamente em termos de abordagem ao tema das limitações humanas de percepção, compreensão e comunicação.

It is possible to find some examples of grotesque literature that do not feature the high level of stylistic innovation ascribed to modernism, and modernist works that do not include the disturbing imagery and concepts so central to the grotesque. However, Lovecraft, Conrad, Eliot, Pound, Joyce, Kafka, Beckett, Woolf, and others seem to occupy the territory in the middle, the dimension in which modernism and the grotesque blend in a complex weave of dark imagination, cultural diagnosis, scientific theory, and stylistic innovation that lead to unnerving but unavoidable conclusions about the absurdity

of human existence. If this fascinating literary shadowland has an ambassador, it is most certainly H. P. Lovecraft. (MARTIN, 2011, p. 83)

Se partimos do princípio, como sugere Martin, de que o modernismo grotesco — ou modernismo pulp, ou antimodernismo lovecraftiano — tende a apresentar abordagens subjetivas no que tange a nossos processos de significação, temos também que a realidade representada e contida por esse modernismo é inerentemente subjetiva, relativa à percepção individual, o que por consequência qualifica a verdade objetiva como uma noção absurda, implicando ainda no reconhecimento da falibilidade fundamental de todos os construtos humanos. Nos termos do conto “From Beyond” (1920):

‘What do we know,’ he had said, ‘of the world and the universe about us? Our means of receiving impressions are absurdly few, and our notions of surrounding objects infinitely narrow. We see things only as we are constructed to see them, and can gain no idea of their absolute nature. With five feeble senses we pretend to comprehend the boundlessly complex cosmos, yet other beings with a wider, stronger, or different range of senses might not only see very differently the things we see, but might see and study whole worlds of matter, energy, and life which lie close at hand yet can never be detected with the sense we have [...]’. (LOVECRAFT, 2008, p. 116)

Nesse sentido, e voltando a discussão para os elementos míticos e insólitos da ficção de Lovecraft, penso que possamos inferir que esse tipo de intervenção se dá como forma de modelação poética da realidade. A atmosfera feérica na *weird*

fiction não funciona como mecanismo escapista, de evasão para o sobrenatural, mas sim como uma interiorização de motivos — filosóficos, estéticos, culturais, sociais, científicos e políticos — que permitem a representação da realidade terrena a partir da perspectiva do insólito, tencionando o imaginário à realidade empírica. Busca-se a ficção, indissociável aqui de seu lastro no desconhecido, para processar e se posicionar diante da realidade e, principalmente, diante daquilo que escapa da materialidade do mundo sensível.

Isso posto, creio que possamos trabalhar a ficção de Lovecraft como aquela que se estrutura como uma espécie de antropologia (e cosmografia) especulativa, que não visa apenas entender a realidade, mas também de não a consistir, dando forma a outros mundos e universos descobertos, a uma experiência “de consistência singular, mas sempre fugidia, no encontro com as multiplicidades, um habitat (sempre precário e finito) no cosmos” (NODARI, 2015, p. 78).

Por isso, escrever e ler ficções é alterar-se, mudar a própria posição existencial, re-situar a própria existência diante de uma nova inexistência descoberta. [...] diante da perspectiva catastrófica de fim de mundo, trata-se de tentar adubar o subsolo existencial empobrecido pelo que Luiz Costa Lima (2007) chamou de ‘controle do imaginário’, tentar sair do *deserto do real* para entrar na ‘vera dentridade do real’ (Joyce, 2014, p. 59). Pois a inexistência literária é também uma *in*-existência: o que não existe também está *dentro* da existência, constitui o real; é, nas palavras de Clarice Lispector (1998, p. 39-40), ‘*inreal*’. (NODARI, 2015, p. 82, grifos do autor)

Nas palavras do próprio Lovecraft, em seu ensaio canônico “Supernatural Horror in Literature” (1927):

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain — a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the *daemons* of unplumbed space. (LOVECRAFT, 2000, p. 22-23, grifo nosso)

Logo no primeiro capítulo desse mesmo ensaio, Lovecraft estabelece uma distinção entre a literatura do medo cósmico e a literatura do medo meramente físico, do hediondo mundano — externamente similares, mas psicologicamente díspares. O texto refere-se à narrativa *weird* como aquela que sugere a mais terrível concepção do pensamento humano, “a maligna e particular interrupção ou derrocada das leis fixas da natureza, nossa única salvaguarda contra as investidas do caos e dos demônios [*daemons*] do espaço insondável”. Esse trecho é de extrema importância para a definição do *weird* de Lovecraft devido ao uso do vocábulo *daemons*, que também aparece em outro parágrafo de abertura interessante, o do conto *Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family* (1920):

Life is a hideous thing, and from the background behind what we know of it peer *daemoniacal* hints of truth which make it sometimes a thousandfold

more hideous. Science, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species — if separate species we be — for its reserve of unguessed horrors could never be borne by mortal brains if loosed upon the world. (LOVECRAFT, 2008, p. 102, grifo nosso)

Claro, deve-se considerar a possibilidade de que, dadas as inclinações de Lovecraft, o uso de *daemons* nas passagens seja meramente a grafia pretenciosa e floreada de *demons*; contudo, é mais provável que o autor estivesse se referindo ao termo *daemon* tal como concebido no pensamento platônico e neoplatônico: não como uma entidade específica, mas algo como uma força sobrenatural associada mais ao conhecimento do que ao maligno (STABLEFORD, 2007). Isso porque no *weird* lovecraftiano o horror surge, essencialmente, do tipo de conhecimento que a mente humana é incapaz de suportar ou sequer conceber; do tipo de conhecimento relativo ao “espaço insondável”, ao caos cósmico.

Por esse motivo, é relevante considerar o conceito de *Yog-Sothothery*¹² que Lovecraft utilizava para se referir à sua mitologia artificial. O termo origina-se de uma das divindades primárias de seu panteão de criaturas alienígenas, o *Outer God* Yog-Sothoth — que inteiramente no domínio do desconhecido existe em uma realidade que transcende a concepção humana, “não nos espaços que conhecemos, e sim entre eles, [vaga sereno, primordial, adimensional e, para nós, invisível]” (LOVECRAFT, 2021, p. 42). Compreender o significado, ou talvez as implicações, de *Yog-*

12 “The only permanently artistic use of Yog-Sothothery, I think, is in symbolic or associative phantasy of the frankly poetic type; in which fixed dream-patterns of the natural organism are given an embodiment & crystallisation” (LOVECRAFT, 1971, p. 293).

Sothotherapy é de importância para este trabalho na medida em que nos leva à percepção de que em vez de abordar o desconhecido como um meio de explicar o inexplicável, Lovecraft reconhece que nossas melhores explicações ainda são incapazes de compreender a realidade¹³. Seu significado, portanto, residiria no fato de que a representação concebida pelo *weird* retrata a impossibilidade de representação em si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo revisado o núcleo central da obra de H. P. Lovecraft, bem como alguns dos pressupostos fundamentais no que tange à teoria estética do autor sobre *weird fiction*, mantenho a asserção de que Lovecraft não é um escritor do gótico, mas sim que o gótico se situa na *weird fiction* de Lovecraft.

Reitero, portanto, que é no mínimo espantoso o capítulo de Punter sobre H. P., especialmente considerando o conjunto total da análise empreendida em *The Literature of Terror* (e mesmo ignorando o fato de que o autor tenha partido de uma premissa ontológica equívoca). É lamentável que David Punter — apesar da afirmação, desta vez no primeiro volume da obra (1996a), de que explorar o gótico é também explorar o medo e as várias maneiras pelas quais o terror irrompe nas superfícies da literatura, também estabelecendo certas continuidades distintas em termos de linguagem e símbolo — falhe tão miseravelmente em reconhecer que é justamente no mesmo princípio que trabalha ao longo de todo seu estudo que se sustenta a ficção de Lovecraft:

13 “We know nothing, of course, about anything, and all possible speculations are technically equal in the theoretical arena of uncertain cosmos’s competitive probabilities” (LOVECRAFT, 1971, p. 234).

There is, however, one element [of Gothic writings] which, albeit in a vast variety of forms, crops up in all the relevant fiction, and that is fear. Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts. (PUNTER, 1996a, p. 18)

Ora, considerando os procedimentos e recursos narrativos que se impõem para concretização do projeto estético do horror cósmico de Lovecraft, bem como a maneira como forma e conteúdo estabelecem uma unidade que remete a aspectos inerentemente desconhecidos da realidade, dialogando com os condicionantes filosóficos, políticos e culturais da tradição literária e tematizando o papel da arte na era das grandes descobertas científicas, não me parece nada mais do que errônea a avaliação de Punter:

Perhaps little more needs to be said about Lovecraft: his writing is crude, repetitive, compulsively readable, the essence of pulp fiction. Most of the time he reduces Gothic motifs to a kind of mechanism; his place in the tradition is not as an innovator or even modifier, but more as a latter-day reinvoker of past horrors. (PUNTER, 1996b, p. 44)

Tomando as narrativas da *weird fiction* de H. P. Lovecraft como uma vertente tanto do insólito quanto do realista, temos na ficção do autor o reflexo de seu mal-estar no mundo moderno — a mais do que apropriada representação das ansiedades finiseculares. Mantenho também que Punter engana-se severamente ao pensar Lovecraft como “um invocador tardio de horrores passados”, pois sua ficção, além de configurar-se como precursora de todo um gênero (a *weird fiction* sequer é mencionada em *The*

Literature of Terror), ainda ressoa devido justamente a seu caráter atemporal; ao retrato, mimético em essência, que suas narrativas oferecem da sobrecarga perante cada vez mais informações, mais conhecimento e mais aspectos da realidade que nunca teremos a capacidade de assimilar por completo. E isso porque, assim como na ficção de H. P. Lovecraft,

dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de elaboração e interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o ambiente que nos rodeia; o mundo em que vivemos; tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, a fim de lhe conferir uma configuração unitária [...]. Essas são as ordenações e as interpretações que os escritores modernos [...] tentam agarrar num instante qualquer; [...] de tal forma que a partir do entrecruzamento, da complementação e da contradição surge algo assim como uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, um desafio à vontade de síntese interpretativa do leitor. (AUERBACH, 2021, p. 593)

REFERÊNCIAS

- ALDER, Emily. *Weird fiction and science at the fin de siècle*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Sperber. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos F. Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras*. Londrina: UEL, v. 26, p. 18-31, 2013.

HANSON, Ellis. Style at the fin de siècle: aestheticist, decadent, symbolist. In: POWELL, Kerry; RABY, Peter (Eds.). *Oscar Wilde in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 150-158, 2013.

HARMAN, Graham. *Weird realism: Lovecraft and philosophy*. Washington: John Hunt Publishing, 2012.

HEYE, Kézia L. F. *Weird Fiction and the Unholy Glee of HP Lovecraft*. 2003. 65f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

JOSHI, Sunand T. *The Weird Tale: Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood, M. R. James, Ambrose Bierce, H. P. Lovecraft*. Texas: University of Texas Press, 1990.

JOSHI, Sunand T. *Icons of horror and the supernatural: an encyclopaedia of our worst nightmares*. Connecticut; London: Greenwood Publishing Group, 2007.

JOSHI, Sunand T. *Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction*. New York: Hippocampus Press, 2012.

JOSHI, Sunand T. *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 2014.

JOSHI, Sunand T. *The Rise, Fall and Rise of the Cthulhu Mythos*. New York: Hippocampus Press, 2015.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Selected Letters (1929-1931)*. Vol. 3. DERLETH, August; WANDREI, Donald; TURNER, James (Eds.). Wisconsin: Arkham House Publishers, 1971.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Selected Letters (1932-1934)*. Vol. 4. DERLETH, August; WANDREI, Donald; TURNER, James (Eds.). Wisconsin: Arkham House Publishers, 1976.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. JOSHI, Sunand T. (Ed.). New York: Hippocampus Press, 2000.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *The Complete Fiction*. New York: Barnes & Noble, 2008.

- LOVECRAFT, Howard Phillips. *Medo clássico*. Vol. 2. Tradução de Ramon Mapa da Silva. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.
- MACHIN, James. *Weird Fiction in Britain: 1880-1939*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- MARTIN, Sean Elliot. Lovecraft, Absurdity, and the Modernist Grotesque. *Lovecraft Annual*. New York: Hippocampus Press, n. 6, p. 82-112, 2012.
- MIÉVILLE, China. Weird Fiction. In: BOULD, Mark *et al.* (Eds.). *The Routledge companion to science fiction*. London; New York: Routledge, p. 510-515, 2009.
- MOUSOUTZANIS, Aris. *Fin-de-Siècle dictions, 1890s/1990s: Apocalypse, technoscience, empire*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*. Campo Grande: ANPOLL, n. 38, v. 1, p. 75-85, 2015.
- NORDAU, Max. *Degeneration*. 7.ed. New York: D. Appleton and Company, 1895.
- PRICE, Robert M. Lovecraft's "Artificial Mythology". In: JOSHI, S.T. (Ed.). *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 1991.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol. 1. New York: Taylor & Francis, 1996a.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Vol. 2. New York: Taylor & Francis, 1996b.
- RIBEIRO, Emílio S. *O Gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror*. São Paulo: Cartola Editora, 2021.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- STABLEFORD, Brian. The Cosmic Horror. In: JOSHI, Sunand T. (Ed.). *Icons of Horror and the Supernatural: An Encyclopaedia of our Worst Nightmares*. Connecticut; London: Greenwood Publishing Group, 2007.
- TAYLOR, Jenny Bourne. Psychology at the fin de siècle. In: MARSHALL, Gail (Ed.). *The Cambridge companion to the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 13-30, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VENEZIA, Tony. Weird Fiction: Dandelion Meets China Miéville. *Dandelion: Postgraduate Arts Journal and Research Network*. London: University of London, n. 1, v. 1, 2010.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 2000.

MISCELÂNEA

01

**“O ESCARAVELHO FÚNEBRE”,
DE VINCENT O’SULLIVAN**

Ana Resende

Ana Resende

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação do Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza. Sua pesquisa é financiada pela CAPES.

Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4379691112134995>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1294-0740>.

E-mail: hoelterlein@gmail.com.

Nas últimas décadas, teóricos como Kirsten MacLeod, autora de *Fictions of British Decadence* (2006), têm procurado mostrar as especificidades da produção literária decadente em língua inglesa. Em sua pesquisa, a estudiosa aborda alguns dos mitos que parecem ter prejudicado o estudo da prosa de ficção decadente: o mito da geração trágica, o mito da produção literária decadente como sinônimo de alta literatura e o mito dos autores boêmios e aristocratas.

Para MacLeod, a popularização de tais mitos na pesquisa acadêmica exerceu uma influência negativa no estudo da Decadência inglesa, produzindo representações incorretas e simplificações acerca da contribuição da produção decadente

para a cultura literária da época. A autora observa que esses mitos limitaram as pesquisas a alguns poucos autores e textos, e levaram a um interesse maior pela poesia em detrimento da prosa de ficção, o que ocasionou afirmações acerca do número reduzido de obras decadentes em língua inglesa.

Embora durante muito tempo a literatura decadente inglesa tenha sido denominada ironicamente de “Huysmans com água” (MACLEOD, 2006, p. 16, tradução minha) em referência ao seu caráter imitativo da produção literária francesa, é possível afirmar que a Decadência se estendeu além dos limites das nações e dos períodos, e identificar a produção decadente em “locais surpreendentes e improváveis” (KAYE, 2017, p. 136, tradução minha). Portanto, a produção decadente inglesa deve ser considerada em seus próprios termos, “como uma forma condicionada por forças literárias, sociais e culturais específicas de seu contexto histórico e nacional” (MACLEOD, 2006, p. 16, tradução minha).

O progresso das tecnologias de impressão, influências estéticas estrangeiras, mudanças na publicidade e outros fatores econômicos, além da flexibilidade e da liberdade oferecidas pelos contos, desempenharam um papel importante na criação de um mercado para a ficção curta em língua inglesa. No fim do século 19, o conto tinha apelo popular e literário, e essas condições de produção e recepção levaram ao surgimento de obras mais voltadas para o mercado consumidor.

Em carta de 1844 ao amigo Charles Anthon (1797-1867), um intelectual americano, o escritor Edgar Allan Poe (1809-1849) traça planos sobre a criação de uma revista literária e observa

que o conto constituía uma “forma adequada” ao “espírito ativo e enérgico da época” (POE, 1948, p. 268, tradução minha), mas também se prestava a ser um espaço de experimentação e de exploração de temas associados ao mórbido, ao assombroso etc., tal como veremos na coletânea *The Green Window* (1899), de Vincent O’Sullivan (1868-1940), da qual traduzimos o conto “Will”.

O’Sullivan nasceu em Nova York e muito jovem deixou seu país natal e foi morar em Londres, onde conheceu vários nomes importantes da literatura e da cultura *fin-de-siècle*, incluindo Oscar Wilde. Ele escreveu seu primeiro livro de contos sobrenaturais, *A Book of Bargains*, em 1896. Suas histórias, frequentemente, giram em torno de pactos diabólicos, cadáveres reanimados e aparições fantasmagóricas, além da caracterização de uma interioridade neurótica. O conto “Will” foi traduzido ao francês em 1897 e publicado na revista *Mercure de France* com o título de “Le Scarabée Funèbre”, título que emprestamos à tradução em português.

REFERÊNCIAS

- KAYE, Richard. Review of Decadence and the reinvention of Modernism by Vincent Sherry and The Decadent republic of letters: taste, politics, and cosmopolitan community from Baudelaire to Beardsley by Matthew Potolsky. *Modern Language Quarterly* 78, n. 1: p. 132-137, 2017
- MACLEOD, Kirsten. *Fictions of British Decadence: high art, popular writing, and the fin de siècle*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2006.
- O’SULLIVAN, Vincent. Will. In: O’SULLIVAN, Vincent. *The Green Window*. Londres: Leonard Smithers and Co., p. 83-93, 1899.
- POE, Edgar Allan. *The Letters of Edgar Allan Poe*. Volume 1. Cambridge: Harvard University Press, 1948.

O ESCARAVELHO FÚNEBRE

Vincent O'Sullivan

I

Será que os mortos ainda têm algum poder depois de serem enterrados? Será que podem nos controlar, sentados em seus terríveis tronos? Será que seus olhos fechados se tornam faróis ameaçadores, e suas mãos paralisadas se esticam para flagelar nossos pés e nos lançar em trilhas que eles mesmos traçaram? Ah! Certamente quando os mortos retornam ao pó seu poder se deteriora em pó!

Durante as longas tardes de verão, quando os dois se sentavam sob uma janela com vista para o Parque das Fontes Sombrias, era frequente que ele pensasse coisas assim. Pois era no pôr do sol, quando a casa lúgubre se banhava em escarlate, que ele mais odiava a esposa. Há meses eles viviam juntos e passavam seus dias sempre da mesma maneira — sentados sob a janela de um grande cômodo com mobília escura de carvalho, tapetes pesados e cortinas purpúreas ricamente decoradas, nas quais pairava um curioso e bolorento odor de lavanda. Durante uma hora, ele a observava intensamente enquanto ela, sentada à sua frente, alta, pálida e frágil, com os cabelos negros na altura do pescoço, virava, com as lânguidas mãos, as páginas de um missal com iluminuras — e então ele olhava mais uma vez para o Parque das Fontes Sombrias, na extremidade do qual o rio corria como um sonho prateado. Ao pôr do sol, o rio pouco a pouco se tornava turbulento e agourento para ele — como uma poça de sangue —, e as árvores, tingidas de vermelho-escuro, pareciam brandir espadas em chamas. Por

longos dias, eles ficavam sentados no cômodo, sempre em silêncio, observando as sombras passarem de cinzento a escarlate, de escarlate a cinéreo, de cinéreo a negro. Se, numa rara ocasião, eles passeassem ao ar livre e cruzassem os portões do Parque das Fontes Sombrias, e ele ouvisse um passante murmurar ao outro: “Como é bela!”, o ódio por sua esposa aumentava cem vezes.

Assim, ele a envenenava certa e lentamente, com um veneno mais insidioso e sutil que o do anel de César Bórgia; um veneno destilado pelos olhos. Ao fitá-la, ele esgotava a vida da esposa; drenava suas veias, ressentindo-se das batidas de seu coração. Não necessitava dos venenos lentos que enfraqueciam a carne, nem dos venenos mortais que inflamavam a mente; pois seu ódio era um veneno que ele destilava sobre o corpo pálido da esposa até que ela não tivesse mais forças para segurar a alma que lhe escapava. Exultante, ele observava sua crescente fraqueza ao longo do verão: não havia um dia, não havia uma hora em que ela não pagasse tributo àqueles olhos; e quando, no outono, ela teve dois longos desmaios que se assemelharam à catalepsia, ele fortaleceu sua vontade de odiar, pois sentia que o fim estava próximo.

Finalmente, numa noite com o céu cinza sob um pôr do sol invernal, ela se deitou no sofá, no cômodo escuro, e ele soube que ela estava morrendo. Os médicos foram embora com palavras fúnebres nos lábios e, nesse momento, os dois ficaram a sós. Então, ela o chamou da janela onde ele fitava o Parque das Fontes Sombrias para que se sentasse a seu lado.

— Seu desejo vai se realizar — falou. — Estou morrendo.

— Meu desejo? — murmurou ele, agitando as mãos.

— Silêncio — gemeu ela. — Você acha que eu não sei? Durante dias e meses, senti que você drenava a vida do meu corpo para dentro do seu, para que pudesse pôr à terra a minha alma. Durante dias e meses, ao sentar-me com você, ao caminhar a seu lado, você me viu implorar por piedade. Mas você não cedeu, e seu desejo vai se realizar, pois estou morrendo. Seu desejo vai se realizar, e meu corpo está morrendo, mas minha alma não pode morrer. Não! — gritou, erguendo-se um pouco dos travesseiros. — Minha alma não morrerá. Viverá e agitará um cetro todo-poderoso, iluminado pelas estrelas.

— Mas... minha esposa...!

— Você pensou em viver sem mim, mas nunca ficará longe de mim. Nas longas noites sem lua, nos terríveis dias em que o sol for obscurecido, eu estarei a seu lado. No caos mais profundo, iluminado por relâmpagos, no cume mais alto das montanhas, não tente escapar de mim. Você é meu escravo, pois foi este o pacto que fiz com a Morte Cardeal.

À meia-noite, ela faleceu. E, dois dias depois, eles a levaram até o local de sepultamento, próximo a uma abadia em ruínas, e lá a puseram em seu túmulo. Após acompanhar-lhe o enterro, ele deixou o Parque das Fontes Sombrias e viajou para terras longínquas. Percorreu as regiões mais distantes e inóspitas; durante meses, viveu em meio aos mares árticos; tomou parte em cenas bárbaras e trágicas. Acostumou-se à visão da crueldade e do terror; às angústias de mulheres e crianças, e à agonia e temor dos homens. E quando retornou, após anos de aventura, foi morar em uma casa cujas janelas davam para a abadia em ruínas e o túmulo

de sua esposa, assim como a janela na qual eles se sentavam juntos dava para o Parque das Fontes Sombrias.

E aqui ele passou dias sonhadores e noites insones. Noites pintadas com quadros monstruosos e tumultuados, e agitadas por sonhos em vigília. Fantasmas desfigurados e horrorosos passavam diante dele; cidades arruinadas, cobertas com uma luz glacial, se edificavam em seu quarto enquanto em seus ouvidos ressoavam os passos de exércitos que recuavam e avançavam, o clangor de esquadrões e o tumulto da guerra iminente. Ele era assombrado por mulheres que imploravam para que tivesse compaixão, esticando as mãos suplicantes (eram sempre mulheres), e, às vezes, elas estavam mortas. E quando a manhã finalmente chegava, e seus olhos cansados se voltavam para a sepultura solitária, ele se acalmava com alguma droga oriental e deixava as horas adormecerem enquanto caía em longos devaneios, murmurando para si mesmo as cadências dos poemas em prosa de Baudelaire, ou as frases obscuras e reflexivas, carregadas com os mistérios dos compartimentos interiores de vida e morte das páginas de Sir Thomas Browne.

Na última noite de lua, ele ouviu o ruído singular de algo arranhando sua janela e, quando abriu o batente, sentiu o odor pesado que gruda a criptas e catacumbas quando os mortos são enterrados. Depois, viu que um escaravelho — um besouro, imenso e irreal — rastejarapela parede da casa, vindo da sepultura. Com impressionante destreza, o escaravelho escalou uma mesa que ficava próxima ao sofá no qual ele costumava se deitar e, ao aproximar-se, estremecendo com nojo e irritação, ele percebeu, horrorizado, que o inseto tinha dois olhos vermelhos como manchas de sangue.

Por mais que sentisse nojo e ódio da criatura, aqueles olhos o fascinavam — e o capturavam feito presas. Naquela noite, as outras visões o abandonaram, mas o escaravelho fúnebre não o deixou em paz — não! ele o obrigava a estudar sua horrenda conformação, a se deter em suas presas, a refletir sobre sua alimentação enquanto permanecia sentado, choroso e impotente. Durante toda a noite, que mais pareceu um século — durante as horas palpitantes —, ele permaneceu sentado, oprimido pelo horror ao fitar o indescritível parasita viscoso. Às primeiras luzes do amanhecer, o inseto foi embora furtivamente, deixando em seu rastro o mesmo odor do ossuário; mas para ele o dia não trouxe descanso, pois seus sonhos foram assombrados pela abominável criatura. Durante todo o dia, soou em seus ouvidos a música — uma música funérea, cheia de paixão, lamentos de derrota e grandes alarmes; durante todo o dia, ele sentiu que se envolvera em um conflito contra um rival de indestrutível armadura, embora ele mesmo estivesse desarmado e indefeso; durante todo o dia até o anoitecer, quando ele observou o horrendo monstro rastejar lentamente das ruínas da abadia e do calmo e negligenciado Gólgota que jazia ali diante de seus olhos. Calmo em seu exterior; mas, talvez, em seu interior, quão perturbado, quão comovido estava pela tempestade! Temeroso, invadido por uma inexpiável sensação de culpa, ele esperou o inseto fúnebre — o mensageiro dos mortos. E a noite e o dia foram a imagem das noites e dos dias que viriam. Com efeito, desde a noite da lua nova até a noite em que a lua começou a minguar, o besouro permaneceu no túmulo, mas tão terrível era o alívio dessas horas, tão dolorosa, a transição, que ele nada poderia fazer além de afundar em uma depressão semelhante à loucura.

E as circunstâncias não eram meramente as do horror e repulsa físicos; nuvens de terror espiritual o envolveram; ele sentia que esse aborto, esse inominável visitante, era realmente um enviado que reclamava sua vida, e a carne desprendeu-se de seus ossos. Então ele passou cada um dos dias ansiando com angústia pela escuridão e finalmente veio a noite desfigurada, cheia de opressora ansiedade e dor.

II

Ao amanhecer, quando o orvalho ainda pesava sobre a grama, ele foi até o cemitério e se postou diante dos portões de ferro da câmara mortuária na qual a esposa jazia. E de pé ali, repetindo litanias furiosas e suplicantes, lançou objetos de valor incalculável: peles de leopardos e tigres comedores de homens; peles de animais que beberam água do rio Ganges e de animais que chafurdaram na lama do Nilo; gemas que ornamentaram os faraós, presas de elefantes e corais que custaram a vida de homens. Então, de braços erguidos, numa voz cheia de ódio contra o céu, ele gritou: “Fique com tudo isso, ó alma vingadora, e deixe-me em paz! Isso não é suficiente?”

Depois de algumas semanas, ele voltou mais uma vez à câmara mortuária, trazendo consigo um cálice consagrado, cravejado de joias, que fora usado por um sacerdote durante a missa, e um cibório do ouro mais puro. Ele os encheu com o raro vinho de uma safra perdida e, colocando-os no interior da câmara, gritou com voz de tempestade: “Tome-os, ó implacável alma, e poupe seu escravo! Isso não é suficiente?”

Finalmente, trouxe consigo as pulseiras da mulher que amava, cujo coração ele partira ao se separar para satisfazer a morte.

E juntou a elas uma comprida mecha de seus cabelos e um lenço úmido com suas lágrimas. E a câmara mortuária se encheu com a tristeza de seu murmúrio assustador: “Ó minha esposa, *isso* não é suficiente?”

Mas ficou evidente a quem lhe era próximo que ele havia chegado ao fim de sua vida. Seu ódio da morte, o temor de suas inflexíveis carícias, deram-lhe força, e ele parecia resistir com as mãos finas a algum assaltante palpável. Mais distinta e em cores mais vivas do que as visões de seu delírio, ele viu a companhia que avançava para combatê-lo: sob a luz mais forte, contemplou o cenário que cercava os portais da dissolução. E, no momento supremo, foi com uma resistência muito maior do que a do avaro que é forçado a separar-se de seu ouro, com uma angústia muito mais intensa do que a do amante arrancado de sua amada, que ele abriu mão da própria alma.

Em uma noite cinzenta e fria de outono, eles o enterraram na câmara mortuária ao lado da esposa. Este fora seu desejo, pois acreditava que em nenhuma outra câmara, por mais escura que fosse, a escuridão fosse se aquietar; em nenhum outro campo santo, lhe seria permitido repousar. Ao carregarem-no, entoaram uma majestática trenodia — um canto que tinha a atração grave e profunda de uma marcha triunfal, conduzida pelos ventos, soluçada através dos galhos de árvores anciãs. E, ao chegarem à câmara mortuária, eles o conduziram à sepultura e se ajoelharam no chão para rezar pela paz de seu espírito. *Requiem aeternam dona ei, Domine!*

Mas, ao se prepararem para sair do terreno da abadia em ruínas, um diálogo no interior da câmara mortuária teve início —

um diálogo tão estranho, tão terrível em sua natureza e sua causa, que os homens entreolharam-se sob o crepúsculo, com rostos pálidos e contorcidos, enquanto o testemunhavam.

Primeiro, ouviu-se uma voz de mulher:

— Você veio.

— Sim, eu vim — retrucou um homem. — Eu me ofereço a você... que me venceu.

— Há muito que eu espero — falou a mulher. — Durante anos fiquei aqui enquanto a chuva se infiltrava nas pedras, e a neve pesava sobre o meu peito. Durante anos, enquanto o sol dançava sobre a terra, e a lua sorria docemente acima de jardins e criaturas agradáveis, eu fiquei aqui na companhia do escaravelho, em aliança com o escaravelho fúnebre. Você só fez o que eu queria; foi o brinquedo de minhas mãos frias. Ah, você tirou o meu corpo de mim, mas eu roubei sua alma de você!

— E há paz para mim... agora... finalmente?

A voz da mulher se tornou mais alta e soou pela câmara mortuária como um trompete de proclamação:

— A paz não me pertence! Você e eu finalmente estamos juntos na cidade de quem domina um poderoso império. Agora trememos diante da rainha da Morte.

Os vigias correram pelos portões da câmara mortuária e abriram os dois caixões. No primeiro deles, cheio de mofo, encontraram o corpo de uma mulher com a aparência e o calor de quem acabara de falecer. Mas o corpo do homem estava corrompido e tremendamente decrépito como um cadáver há muitos anos sepultado.

02

“A PANTERA” (1894), DE RACHILDE

Daniel Augusto P. Silva
Isabelle Godinho Weber

Daniel Augusto P. Silva

Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2023).

Professor Adjunto de Língua e Literatura Francesa do Instituto de Letras da UERJ.

Integrante do Grupo de Pesquisa Arte, Realidade e Sociedade (CNPq/Fundação Biblioteca Nacional), do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica (CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7607360386428536>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1804-0508>.

E-mail: daniel.augustopsilva@gmail.com.

Isabelle Godinho Weber

Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2020).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2279074524576923>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3815-3104>.

E-mail: isabellegweber@gmail.com.

APRESENTAÇÃO

A literatura decadente enfrenta um desafio para sua difusão entre leitores: muitas vezes, é difícil ter acesso a edições recentes de suas obras. Grande parte do *corpus* finissecular ainda não está presente em livrarias e bibliotecas contemporâneas, mesmo na França. Por não terem sido integrados ao cânone e às histórias literárias nacionais, normalmente refratárias aos temas e estilos da decadência, muitos dos autores caíram no esquecimento. Como explica Marie-Claire Bancquart (2010, p. 7-8, tradução nossa), pesquisadora que também se dedicou a publicar tais textos, “é preciso reconhecer, aliás, que, atualmente, a leitura na íntegra de algumas obras desse tempo impõe reais dificuldades”. Quando consideramos as traduções para o português, o problema se torna ainda maior, pois são poucas e, muitas vezes, amadoras ou pouco sistemáticas as empreitadas tradutórias dedicadas a esse acervo. Sem o engajamento de editores e tradutores, ficamos privados de toda uma parte de nosso patrimônio artístico, de todo um conjunto de livros inebriantes.

Para conhecer a diversidade da literatura *fin-de-siècle* francesa, é preciso ler a longeva obra de Rachilde, pseudônimo de Marguerite Eymery (1860-1953), cujos textos entraram em domínio público neste ano de 2024 — uma boa notícia para os profissionais do livro. *Monsieur Vénus* (1884), seu romance mais comentado nos estudos literários, foi lançado no Brasil há poucos meses pela editora Ercolano, em tradução de Flávia Lago (RACHILDE, 2024). Outras narrativas da autora, também marcadas pela exploração do sadismo, da androginia e do tema da decadência, aguardam tradutores.¹ É digna de atenção,

1 Em 1987, o romance *La Tour d'amour* (1899) foi publicado pela editora portuguesa Estampa, com tradução de Aníbal Fernandes (cf. RACHILDE, 1987). Mais recentemente, em 2018, o texto foi retomado pela editora Sistema Solar (RACHILDE,

ainda, a sua obra crítica na imprensa, especialmente na revista *Mercure de France*, na qual atuou como importante observadora dos grupos literários e dos debates estéticos do período (LÓPEZ, 2016).

Contribuindo para um maior número de narrativas da autora traduzidas em nosso idioma, apresentamos o conto “A Pantera”, publicado, em 1894, no volume *Le Démon de l'absurde*, após ter sido apresentado, no ano anterior, também no *Mercure de France* (RACHILDE, 1893)². Ao comentar o livro, o poeta e crítico Pierre Quillard (1893, p. 328-329, tradução nossa) afirmou que “algumas páginas me atraem sobretudo e me retêm, ‘La Panthère’ e ‘Les Vendanges de Sodome’, pela obscura fascinação do sangue, o poderoso horror das paisagens e mais, talvez, pela bela sonoridade das palavras e do ritmo”.

Na trama, o leitor é transportado para a atmosfera dos circos romanos, onde animais ferozes eram lançados nas arenas para matar prisioneiros e entreter um público ávido por violência e fortes emoções. Para refletir sobre a crueldade humana e os terrores desses espetáculos, Rachilde adota a focalização de uma pantera, obrigada a enfrentar um cristão, também perseguido. Não por acaso, a decadência do Império Romano, retratado como corrupto e devasso, foi um dos temas de predileção da literatura finissecular, que não se via tão distante desse momento histórico (PALACIO, 1994).

A tradução aqui proposta teve sua versão inicial apresentada durante os encontros do grupo de extensão “Ler e traduzir a França *fin-de-siècle*”, registrado na Universidade do Estado do Rio

2018). Dois anos depois, a mesma empresa e o mesmo tradutor lançaram *Notre-Dame des Rats* (1931) (RACHILDE, 2020).

2 Outro conto deste volume, “La Dent”, foi publicado, em 2021, pela *Mallamargens, Revista de Poesia e Arte Contemporânea*, em tradução de Ana Resende (RACHILDE, 2021).

de Janeiro (UERJ), sob coordenação do Prof. Dr. Daniel Augusto Pereira Silva. Em duas oficinas de leitura e tradução, ocorridas, remotamente, em junho de 2024, tivemos a oportunidade de debater o conto de Rachilde e comentar passagens desafiadoras tanto para a compreensão em língua estrangeira quanto para a atividade tradutória. Naquela ocasião, propusemos aos participantes nossas primeiras traduções do texto, preparadas individualmente, e indicamos algumas de nossas incertezas ao transpor a narrativa para o português. Graças ao retorno desses leitores,³ pudemos refinar nossas escolhas discursivas e refletir mais profundamente sobre os sentidos da obra.

Após esse momento, decidimos comparar nossas traduções para chegarmos a uma versão unificada, composta pelas melhores soluções que encontramos, e unificamos nossas estratégias discursivas. Para essa etapa do trabalho, outra iniciativa gestada na UERJ foi importante: o Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Salgueiro, cuja equipe integramos. Além dos serviços prestados à comunidade interna e externa, o projeto propicia a reflexão crítica sobre tradução e a sua prática formativa. Nesse contexto, dispusemos de um precioso ambiente para repensar e revisar o texto em português.

Em nossa tradução, mantivemos a estrutura sintática e a disposição textual do conto em francês, composto por diversos hipérbatos, apostos e longos parágrafos. Também preservamos

3 Agradecemos a todos os participantes dos dois encontros do grupo de extensão dedicados ao conto de Rachilde: Amanda Marinho, Ana Carolina da Natividade, Cauã Zygielszyper, Edivaldo da Silva, Emannuely Duarte, Fernanda Garcia, Fernando Fernandes, Gustavo Pereira Junior, Jorge de Lima, Júlia Ramos, Karen Kawana, Laura Campos, Lívia Coutinho, Nicole Coelho, Pedro Paulo Mesquita, Rose dos Santos, Sabrina Barreto, Solange de Carvalho, Tatiana Alves, Teresa Barros e Yuri Nascimento.

os vários *participes présents* e *gérondifs* utilizados por Rachilde, que, em muitos casos, se sobrepõem, num acúmulo informacional importante. Além de serem característicos da literatura francesa finissecular, afeita a certo hermetismo, tais opções estilísticas acabam por reforçar a atmosfera de aprisionamento em que se encontra a protagonista. Por outro lado, os grandes blocos de texto permitem demarcar com mais clareza as diferentes etapas da trama e as ações de cada personagem. Além disso, as inversões permitem à autora destacar diferentes elementos da frase, que poderiam não ganhar relevo na ordenação sintática direta.

Consideramos com atenção o vocabulário, por vezes específico, dos espetáculos do circo romano. Ao longo do texto, Rachilde se vale do termo *belluaire* para descrever um tipo de gladiador — aquele se dedicava ao combate contra animais ferozes. Após as oficinas do grupo de extensão, resolvemos guardar a especificidade também em nossa tradução, empregando a menção a “beluário”, em vez de simplesmente “gladiador”. Também nos deparamos com a expressão “*coup de pique au cœur*”, quando a narração descreve um dos tipos de morte encarados como dignos na arena — um ato de violência comum, por exemplo, nas touradas. Em nossa tradução, valemo-nos de uma fórmula mais explicativa, “lança dos picadores no coração”, que, embora guarde a referência ao *picador*, evidencia a arma empunhada e torna a imagem menos opaca a leitores brasileiros.

Alguns dos movimentos da pantera também suscitaram questionamentos durante a tradução. Na parte inicial do texto, diz-se que ela, diante do possível inimigo, “*eut le geste de jouer de la patte, un geste signifiant: ‘Je suis satisfaite!...’*”. Como a protagonista também é comparada a uma gata no conto, buscamos inspiração no

comportamento dos felinos de menor porte para traduzir “jouer de la patte” com maior adequação ao contexto da cena. Em português, indicamos “o gesto de esfregar a pata no chão” — certamente mais descritivo que o original, mas, em todo caso, explicado pela sequência do período, no qual se informa o sentido daquela atitude.

Optamos por incluir uma única nota de rodapé à tradução, com informações sobre o homenageado na dedicatória do conto, pois desejávamos permitir ao leitor uma experiência de leitura com menos interrupções, como na publicação original. Trouxemos para esta breve apresentação alguns dos comentários de tradução que teríamos indicado em eventuais notas. Ao final da narrativa em português, os interessados podem compará-la ao texto original, tal qual publicado em *Le Démon de l'absurde*.

Acreditamos que o conto possa repercutir positivamente também em nossa contemporaneidade. Nossa época tem visto crescer os debates sobre os direitos dos animais e a denúncia contra maus-tratos. Embora tenhamos um longo caminho a percorrer para uma relação menos perversa com a natureza e os outros seres, a sensibilidade do século XXI parece mais afeita a esse tipo de reflexão. De toda forma, o mal é sempre um tema de atualidade e segue assombrando nossos livros. Finalmente, o mundo literário tem constatado um crescente interesse — editorial e de público — pela literatura produzida por mulheres. Acostumada a desafiar tanto normas de gênero quanto expectativas feministas, Rachilde encontra-se numa posição original e bastante instigante. Por todos esses motivos, desejamos ter contribuído para a difusão da obra da escritora no Brasil e a expansão do *corpus* finissecular em língua portuguesa.

A PANTERA

Rachilde
*a Laurent Tailhade*⁴

Dos subterrâneos do circo subiu lentamente a jaula, carregando consigo algo como uma espessa camada de noite, e, quando se abriram as grades às resplandecentes claridades dos céus, a fera, encontrando subitamente sob seus passos o manto de ouro, manchado de púrpura, da areia das arenas, exaltou-se na luz e acreditou ser deusa. Jovem, vestida do luto régio das panteras negras, trazendo, ao longo de seus membros embainhados tão exatamente, alguns enormes topázios espalhados, dardejava o olhar puro e fixo daquelas que ainda não contemplaram, à beira dos grandes rios desertos, senão sua imagem de sinistra virgem. Suas patas de gata, poderosas e de aparência pueril, pareciam se mover sobre plumas. Com três saltos ligeiros alcançou o meio do circo. Ali, sentando-se, com um movimento grave e onduloso, qualquer outro afazer lhe parecendo de menor importância, inclusive o exame da tribuna imperial, ela lambeu o próprio sexo.

Perto dela, cristãos esquartejados pendiam de altas cruzes vermelhas de sangue. Um elefante morto obstruía com sua massa cinza, colossal muralha desabada, todo um canto do céu extraordinariamente azul. Ao longe agitavam-se, nas circulares arquibancadas sobrepostas, um vapor de formas pálidas de onde vinham clamores estranhos, e a fera, tendo terminado sua íntima toilette, procurou por um momento, com o focinho no chão, a

4 Laurent Tailhade (1854-1919), poeta francês, também conhecido por seu engajamento na causa anarquista, participou, como Rachilde, de grupos literários boêmios no final do século XIX.

razão desses gritos de fúria, inexplicáveis para ela, cujos modos frios e metódicos admitiam somente a utilidade do homicídio, sem ainda lhe compreender as diferentes histerias. De lá lhe chegavam o estrondo surdo de uma onda varrida pelo vento, prantos de galhos crepitando sob os raios. Ela soltou um miado zombeteiro que desafiava as tempestades, e, sem se apressar demais, tomada pelo capricho inconcebível de lhes mostrar a doçura dos verdadeiros animais ferozes, pôs-se diante da saborosa massa do elefante, desdenhando das presas humanas. Bebeu à vontade o licor fumegante jorrando do monstruoso cadáver, talhou para si um amplo pedaço de carne, e depois, o festim concluído, parada sobre os restos de sua refeição, lustrou sua pata esquerda com solícitude. Dois dias antes de sua soltura, semearam, na obscuridade de sua prisão, carnes indignas, temperadas de cominho, salpicadas de açafreão, para sobre-excitar o fogo devorante de suas entranhas; mas a hábil farejadora se absterivera, tendo conhecido mais longos jejuns e mais perigosas tentações. Nada ignorante, apesar de virgem, ela já conhecia as sedes dos meios-dias escaldantes de sua terra, onde os pássaros choram tristes melopeias suspirando após a chuva; conhecia as plantas venenosas das grandes florestas inextricáveis onde tentavam fasciná-la répteis de língua bifurcada destilando veneno; conhecia a grossura extrema de certos sóis e a magreza muito ridícula de certas vítimas, as esperas ansiosas sob o olhar maligno da lua que vos lança perfidamente à perseguição da sombra de uma caça sempre cada vez mais fugaz! Dessas caçadas malogradas, guardara um instinto de guerreiro pobre e não pedia senão uma parte modesta para não enfrentar vertigens nesse outro mundo bendito onde os carneiros, agora irmãos do homem,

pareciam convivas de festins solenes. Ela escolhia seu pedaço sem fanfarrice, desejosa de se revelar bem-educada na presença de apetites menos naturais que os seus.

Um cristão nu e derrisoriamente armado de um chicote com bola de ferro surgiu sobre a garupa do elefante, empurrado por carrascos que não eram vistos. Ele escorregou no sangue coagulado, rolou com a testa para frente. Vaias puseram-no de pé. Retomou seu chicote, e um sorriso crispou seus lábios pálidos. Não queria utilizá-lo, mesmo contra a fera que iria cortar sua garganta. Sentou-se, suas pupilas claras fixadas sobre a inimiga. Essa teve o gesto de esfregar a pata no chão, um gesto significando: “Estou satisfeita!...”. E alongou-se, os olhos entreabertos, agitando o rabo com perplexidade. Tranquilo duelo de olhares curiosos, o cristão procurando, apesar do abandono voluntário de seu ser, o segredo dos domadores de animais ferozes, o poder supremo da vontade pura sobre a besta, e a fera livre se esforçando em desvendar o tipo de poder dessa espécie quando ela está nua.

Um clamor formidável despertou-os de seus singulares devaneios. Estavam agora no centro da festa sangrenta, e ninguém, realmente, compreendia essa maneira de se divertir. Uma súbita cólera invadia todos os espectadores. Chamaram os beluários, cavalos galoparam em direção ao elefante, cuja pesada massa foi arrastada, e colocados de pé, face a face, os dois adversários continuaram a se vigiar. O cristão recusava a luta, a pantera não sentia a coragem de escapar, não tendo mais fome. Um dos beluários se precipitou, ameaçando-os com sua espada. Com um salto gracioso o animal evitou o choque, e o cristão conservou seu sorriso melancólico. Então, bramidos retumbaram por todos os lados.

O estrondo daquela tempestade eclodiu, assustadora. Os gladiadores investiram contra a fera, que se declarava caprichosamente a favor do mais fraco. Colocaram as lanças sobre os braseiros, trouxeram os dardos revestidos de piche e de plumas chamejantes, chamaram os cães adestrados para cortar os jarretes dos touros, encheram os vasos de óleo fervente. Todos os ódios se voltaram num momento para o lado onde a jovem louca, batendo-se nos flancos com seu rabo indeciso, perguntava-se o que significavam esses preparativos de guerra. Os beluários não lhe deram tempo de voltar à razão. Uniram-se contra ela, dando início a corridas desordenadas na pista soterrada de moribundos. A pantera fugia, tomada por um terror supersticioso. Isso era o fim do mundo! Em desordem, perseguida e perseguidores tropeçavam nos corpos de homens e de animais sob a imensa risada do povo, que essa bufonaria nova acabava por divertir. De todos os lugares, jogavam na fera transtornada pedras, frutas, armas. Mulheres patrícias lançaram joias que zuniram terrivelmente atravessando o espaço, e o próprio imperador, de pé, lapidou-a com moedas de prata. Com um último salto desesperado, a pantera, cega de raiva, eriçada de flechas, rodeada de chamas, refugiou-se em sua jaula ainda aberta. Fecharam a grade, e a armadilha obscura desceu novamente aos subterrâneos.

Dias e noites se passaram, atrozes. Soltava de tempos em tempos um miado lúgubre, um chamado ao sol que ela não devia mais rever. Agora, lenda do circo, faziam-na sofrer todos os suplícios. Covarde, diziam-lhe, recusara o combate, e não podia mais pretender à posição de animal nobre. O guarda das feras aprisionadas, um escravo muito velho, sem piedade por sua boca alargada pela lâmina de uma espada que tinha mordido, dava-lhe

somente os rebotalhos das jaulas vizinhas, ossos já roídos, coisas podres, infectas, que empilhavam em sua prisão como numa cloaca. Sua pelagem, suja de imundices, cobria-se de chagas; garotos, para zombarem dela, tinham-lhe pregado o rabo no chão, até que ela, num esforço doloroso, arrancou-o do prego, ali deixando parte de sua pele. O velho escravo divertia-se em provocá-la, oferecendo-lhe uma mão, enquanto com a outra a cegava com um punhado de enxofre. Queimou-lhe completamente uma das orelhas no fogo crepitante de uma tocha. Privada de ar, de luz, a boca ainda cheia de uma baba sanguinolenta, ela urrava lamentavelmente, procurando uma saída, batendo nas grades com seu crânio, rasgando o solo com suas unhas, e no fundo de suas entranhas nascia um mal misterioso. Como grunhia de forma tão sinistra, deram a ordem de deixá-la morrer de fome completamente. As mortes dignas — o estrangulamento ou a lança dos picadores no coração — não eram mais para ela. Esqueceram-na e, simplesmente, o velho guarda parou de passar diante dela com sua tocha. A fera compreendeu. Calou-se, deitou-se numa última atitude orgulhosa e, enrolando-se em seu rabo ferido, cruzando suas patas gangrenadas, fechando seus olhos de fogo, sonhou esperando sua agonia. Oh! as florestas que crepitam sob a tempestade! os sóis enormes, as luas cor de rosa, os pássaros lamentando a chuva, as vegetações, as fontes frescas, as jovens presas fáceis cuja vida pode-se beber de um só gole, os grandes rios estendendo seus espelhos onde as feras inclinadas têm auréolas de estrelas... Pouco a pouco, o cérebro da pantera expirante se deslumbrava com visões antigas. Oh! a felicidade, tão longe, a liberdade! um movimento de desespero louco lhe fez lembrar de seu destino: reviu também o campo de

ouro, manchado de púrpura, da areia das arenas, a massa cinza do elefante eviscerado, o sorriso duro do cristão, e enfim os gritos furiosos dos beluários, os suplícios, todos os suplícios! com o focinho repousado sobre suas duas patas fatalmente cruzadas, ela parecia dormir... talvez já estivesse morta. De repente, a obscuridade de sua prisão se dissipou. Uma escotilha acabava de deslizar lá em cima, e, descendo do céu para este inferno onde apodrecia a fera danada, uma forma branca, esbelta, uma mulher apareceu. Trazia num pedaço levantado de sua túnica um quarto de carne de cabrito, e sobre o ombro seu braço direito sustentava um vaso cheio. A pantera se ergueu. Esta criatura toda branca era a filha do velho guarda das feras:

— Fera — disse ela, enquanto atrás de si turbilhonavam claridades loiras como seus cabelos —, tenho compaixão por ti. Não morrerás.

Desatando uma corrente, ela empurrou a grade, deixou cair o quarto de cabrito sobre o limiar da jaula, depositou cuidadosamente o vaso cheio com gestos calmos.

Então, a pantera encolheu-se sobre seu próprio corpo, felizmente ainda flexível, fez-se bem pequena para não assustar a criança, observou-a por um instante com seus dois olhos fosforescentes, agora profundos como abismos, com um impulso lhe saltou à garganta e a estrangulou...

LA PANTHÈRE

Rachilde
à *Laurent Tailhade*

Des souterrains du cirque monta lentement la cage, entraînant avec elle comme un épais morceau de nuit, et, quand s'en ouvrirent les grilles aux resplendissantes clartés des cieus, la bête, trouvant subitement sous ses pas le manteau d'or, taché de pourpre, du sable des arènes, s'exalta dans la lumière et se crut déesse. Jeune, vêtue du deuil royal des panthères noires, portant, le long de ses membres engaînés si exactement, quelques énormes topazes disséminées, elle dardait l'œil pur et fixe de celles qui n'ont encore contemplé, au bord des grands fleuves déserts, que leur image de sinistre vierge. Ses pattes de chatte, puissantes et d'apparence puérile, semblaient se mouvoir sur des flocons de duvet. En trois bonds légers elle atteignit le milieu du cirque. Là, s'asseyant, d'un mouvement grave et onduleux, toute autre affaire lui paraissant de moindre importance, y compris l'examen de la loge impériale, elle se lécha le sexe.

Près d'elle, des chrétiens écartelés pendaient à de hautes croix rouges de sang. Un éléphant mort barrait de sa masse grise, colossale muraille écroulée, tout un coin du ciel extraordinairement bleu. Aux lointains s'agitaient, en des cercles de gradins s'étagéant, une buée de formes pâles d'où venaient des clameurs étranges, et la bête, ayant terminé son intime toilette, chercha un moment, le mufler à terre, la raison de ces cris de fureur, inexplicables pour elle dont les mœurs froides et méthodiques n'admettaient que l'utilité du meurtre sans en comprendre encore les différentes hystéries.

De là-bas lui arrivaient le grondement sourd d'un flot battu par le vent, des plaintes de branches craquant sous la foudre. Elle eut un miaulement railleur qui défiait les orages, et, sans trop se presser, prise du caprice inconcevable de leur montrer la douceur des véritables bêtes féroces, elle fut s'attabler devant la savoureuse masse de l'éléphant, dédaignant les proies humaines. Elle but à loisir la liqueur fumante ruisselant du monstrueux cadavre, se tailla un ample lambeau de chair, puis, le festin achevé, campée sur les restes de son repas, elle lustra sa patte gauche avec sollicitude. Deux jours avant sa délivrance, on avait semé, en l'obscurité de sa prison, des viandes indignes assaisonnées de cumin, saupoudrées de safran, pour surexciter le feu dévorant de ses entrailles ; mais l'habile flaireuse s'était abstenue, ayant connu de plus longs jeûnes et de plus dangereuses tentations. Point ignorante, quoique vierge, elle savait déjà les soifs des midis brûlants de son pays, où les oiseaux pleurent de tristes mélopées en soupirant après la pluie ; elle savait les plantes vénéneuses des grandes forêts inextricables où essayaient de la fasciner des reptiles à langue fourchue distillant le poison ; elle savait la grosseur extrême de certains soleils, et la maigreur très ridicule de certaines victimes, les attentes anxieuses sous l'œil mauvais de la lune qui vous lance perfidement à la poursuite d'une ombre de gibier toujours de plus en plus fuyante ! De ces chasses malheureuses, elle avait gardé un instinct de guerrier pauvre, et ne demandait qu'une part modeste pour ne pas éprouver de vertiges en cet autre monde béni où les carnassiers, devenus les frères de l'homme, semblaient conviés à des festins solennels. Elle choisissait son morceau sans forfanterie, désireuse de se révéler bien élevée en présence d'appétits moins naturels que les siens.

Un chrétien nu et dérisoirement armé d'un fouet à boule de fer surgit au-dessus de la croupe de l'éléphant, poussé par des bourreaux qu'on ne voyait pas. Il glissa dans le sang caillé, roula le front en avant. Des huées le relevèrent. Il reprit son fouet, et un sourire crispa ses lèvres blêmes. Il ne voulait pas s'en servir, même contre la bête qui l'allait égorger. Il s'assit, ses prunelles claires fixées sur l'ennemie. Celle-ci eut le geste de jouer de la patte, un geste signifiant : « Je suis satisfaite !... » Et elle s'allongea, les yeux mi-clos, agitant la queue avec perplexité. Tranquille duel de regards curieux, le chrétien cherchant, malgré l'abandon voulu de son être, le secret des dompteurs de fauves, le pouvoir suprême de la seule volonté sur la brute, et la bête libre s'efforçant de démêler le genre de puissance de cette espèce quand elle est nue.

Une clameur formidable les éveilla de leur singulière songerie. Ils étaient maintenant le centre de la fête sanglante, et personne, vraiment, ne comprenait cette manière de s'amuser. Une soudaine colère envahissait tous les spectateurs. On appela des belluaires, des chevaux galopèrent vers l'éléphant dont on entraîna la lourde masse, et mis debout, face à face, les deux adversaires continuèrent à se surveiller. Le chrétien refusait la lutte, la panthère ne se sentait pas le courage d'écharper, n'ayant plus faim. L'un des belluaires se précipita, les menaçant de son épée. D'un bond gracieux l'animal évita le choc, et le chrétien conserva son sourire mélancolique. Alors des hurlements retentirent de tous les côtés. L'orage éclata, épouvantable. Les belluaires se ruèrent contre la bête, qui se déclarait capricieusement pour le plus faible. On alla poser les lances sur les brasiers, on apporta les dards enduits de poix et de plumes enflammées, on appela les chiens dressés à couper les

jarrets des taureaux, on emplît des vases d'huile bouillante. Toutes les haines se tournèrent en un moment du côté où la jeune folle, se battant les flancs de sa queue indécise, se demandait ce que signifiaient ces préparatifs de guerre. Les belluaires ne lui laissèrent pas le temps de revenir à la raison. Ils fondirent sur elle, et ce furent des courses désordonnées dans la piste encombrée de mourants. La panthère fuyait, prise d'une terreur superstitieuse. Cela, c'était la fin du monde ! Pêle-mêle, poursuivie et poursuivants culbutaient les corps d'hommes et d'animaux sous l'immense risée du peuple, que cette bouffonnerie nouvelle finissait par détendre. De toutes les places, on jetait à la bête éperdue des pierres, des fruits, des armes. Des patriciennes lancèrent des bijoux qui sifflèrent terriblement en traversant l'espace, et l'empereur, debout, la lapida lui-même avec des monnaies d'argent. D'un dernier bond désespéré, la panthère, ivre de rage, hérissée de flèches, entourée de flammes, se réfugia dans sa cage demeurée ouverte. On referma la grille, et le piège obscur redescendit aux souterrains.

Des jours, des nuits coulèrent, atroces. Elle avait de temps en temps un miaulement lugubre, un appel au soleil qu'elle ne devait plus revoir. Devenue la légende du cirque, on lui faisait subir tous les supplices. Lâche, disait-on, elle avait refusé le combat, et ne pouvait plus prétendre au rang d'animal noble. Le gardien des fauves prisonniers, un esclave très vieux, sans pitié pour sa gueule élargie par la lame d'une épée qu'elle avait mordue, ne lui donnait que les rebuts des cages voisines, des os déjà rongés, des choses pourries, infectes, qu'on entassait chez elle comme en un cloaque. Sa fourrure, souillée d'immondices, se couvrait de plaies ; des jeunes garçons, pour se moquer, lui avaient cloué la queue au sol

jusqu'à ce qu'elle l'eût, d'un effort douloureux, arrachée du clou en y laissant de sa peau. Le vieil esclave s'amusait à la braver, lui offrant une main pendant que de l'autre il l'aveuglait d'une poignée de soufre. Il lui brûla complètement une oreille au feu crépitant d'une torche. Privée d'air, de lumière, la gueule toujours emplie d'une bave sanguinolente, elle hurlait lamentablement, cherchant une issue, battant ses barreaux de son crâne, déchirant le sol de ses ongles, et au fond de ses entrailles naissait un mal mystérieux. Parce qu'elle grondait d'une façon trop sinistre, l'ordre vint de la laisser crever de faim tout à fait. Les morts dignes : l'étranglement ou le coup de pique au cœur, n'étaient plus pour elle. On l'oublia et, simplement, le vieux gardien cessa de passer devant elle avec sa torche. La bête comprit. Elle se tut, se coucha dans une dernière attitude orgueilleuse, et, ramenant autour d'elle sa queue meurtrie, croisant ses pattes gangrenées, fermant ses yeux de feu, elle rêva en attendant son agonie. Oh ! les forêts qui craquent sous l'orage ! les soleils énormes, les lunes couleur de roses, les oiseaux pleurant la pluie, les verdure, les sources fraîches, les jeunes proies faciles dont on peut boire la vie d'une seule aspiration, les grands fleuves étalant leur miroir où les fauves penchés ont des auréoles d'étoiles... Peu à peu, le cerveau de la panthère expirante s'éblouissait des visions anciennes. Oh ! le bonheur, très loin, la liberté ! Un mouvement de désespoir fou lui rappela son sort : elle revit aussi le champ d'or, taché de pourpre, du sable des arènes, la masse grise de l'éléphant éventré, le sourire dur du chrétien, et enfin les cris furieux des belluaires, les supplices, tous les supplices ! Le mufle posé sur ses deux pattes fatalement croisées, elle semblait dormir... peut-être était-elle déjà morte. Tout à coup, l'obscurité de sa prison se dissipa.

Une trappe venait de glisser là-haut, et, descendant du ciel dans cet enfer où croupissait la bête damnée, une forme blanche, svelte, une femme apparut. Elle portait en un pan relevé de sa tunique un quartier de chevreau, et sur son épaule son bras droit soutenait un vase plein. La panthère se dressa. C'était, cette créature toute blanche, la fille du vieux gardien des fauves :

« Bête, dit-elle, tandis que derrière elle tourbillonnaient des clartés blondes comme sa chevelure, j'ai compassion de toi. Tu ne mourras point. »

Détachant une chaîne, elle poussa la grille, fit tomber le quartier de chevreau sur le seuil de la cage, déposa doucement le vase plein avec des gestes calmes.

Alors, la panthère se ramassa sur ses reins, heureusement demeurés souples, se fit toute petite pour ne pas effrayer l'enfant, la guetta un instant de ses deux yeux phosphorescents, devenus profonds comme des gouffres, d'un bond lui sauta à la gorge et l'étrangla...

REFERÊNCIAS

- BANCQUART, Marie-Claire. Préface. In: BANCQUART, Marie-Claire. *Écrivains fin-de-siècle*. Paris: Gallimard, p. 7-29., 2010.
- LÓPEZ, Camila Soares. "Les Romans": a crítica de Rachilde no *Mercure de France* (1896-1898). *Non Plus*. São Paulo: USP, n. 8, p. 20-37, 2016.
- PALACIO, Jean de. Préface. In: RICHEPIN, Jean. *Contes de la décadence romaine*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier, p. 7-37, 1994.
- QUILLARD, Pierre. Rachilde. *Mercure de France*. Paris, Tomo IX, n. 48, p. 323-29, dez., 1893.
- RACHILDE. La Panthère. *Mercure de France*. Paris, Tomo IX, n. 46, p. 103-108, out., 1893.

RACHILDE. La Panthère. In: RACHILDE. *Le Démon de l'absurde*. Paris: Mercure de France, p. 159-169, 1894.

RACHILDE (1899). *O Farol de Amor*. Tradução de Aníbal Machado. Lisboa: Estampa, 1987.

RACHILDE (1899). *O Farol de Amor*. Tradução de Aníbal Machado. Lisboa: Sistema Solar, 2018.

RACHILDE (1931). *Nossa Senhora dos Ratos*. Tradução de Aníbal Machado. Lisboa: Sistema Solar, 2020.

RACHILDE (1894). O Dente. Tradução de Ana Resende. *Mallarmagens*, Revista de Poesia e Arte Contemporânea, 2021. Disponível em <http://www.mallarmagens.com/2021/02/mallarseries-transmargens-rachilde-o.html>. Acesso em: 20 fev. 2021.

RACHILDE. *Senhor Vênus*. Tradução de Flávia Lago. São Paulo: Ercolano, 2024.

01

ENTREVISTA COM TIMO KEHREN

Daniel Augusto P. Silva

Daniel Augusto P. Silva

Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2023).

Professor Adjunto de Língua e Literatura Francesa do Instituto de Letras da UERJ.

Integrante do Grupo de Pesquisa Arte, Realidade e Sociedade (CNPq/Fundação Biblioteca Nacional), do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica (CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7607360386428536>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1804-0508>.

E-mail: daniel.augustopsilva@gmail.com.



Timo Kehren é professor pesquisador em literaturas e culturas românicas na Johannes Gutenberg-Universität de Mainz (Alemanha). Escreveu sua tese de doutorado sobre o romance picaresco espanhol dos séculos XVI e XVII. Em 2023, foi bolsista Jean d’Alembert na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (França). Atualmente prepara um livro sobre o acolhimento da filosofia social positivista no romance francês, espanhol e brasileiro em finais do século XIX.

P.: Nos últimos anos, seus interesses de pesquisa têm se voltado para a produção literária do final do século XIX, especialmente os romances naturalistas. Em 2023, você organizou, com Aurélie Barjonet, o colóquio internacional “La machine naturaliste: stratégies d’expansion et retombées éditoriales” na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Um dos objetivos do evento era “definir o naturalismo como um gênero transnacional”¹, que passaria por modificações de acordo com o espaço cultural no qual se insere. Assim, poderíamos apontar para a existência de múltiplos naturalismos. Nas décadas de 1880 e 1890, a literatura, especialmente na Europa, foi bastante marcada pelo imaginário da decadência. Apesar dessa constatação, alguns críticos, sobretudo no século XX, defenderam uma oposição entre a poética naturalista e a decadente, como se houvesse uma ruptura entre elas. Em seu ponto de vista, como essas duas concepções artísticas se relacionaram? Trata-se, de fato, de uma relação de oposição ou haveria também um “naturalismo decadente”?

1 BARJONET, Aurélie. KEHREN, Timo. Appels à contributions. *La machine naturaliste : stratégies d’expansion et retombées éditoriales* (Paris). Disponível em: <https://www.fabula.org/actualites/111318/la-machine-naturaliste-strategies-d-expansion-et-retombees-editoriales.html>. Acesso em: 7 out. 2024.

R.: Com efeito, tive o grande prazer de organizar um colóquio com Aurélie Barjonet, que é uma grande conhecedora do naturalismo em sua dimensão transnacional. Tínhamos o objetivo de compreender como o naturalismo se espalhou no mundo, quais foram os veículos de transmissão e quem foram os mediadores da escola fundada por Émile Zola. Um grupo de pesquisadores de onze países, incluindo o Brasil, respondeu a essas perguntas e em breve o volume que resultou desse trabalho será publicado nas Presses Sorbonne Nouvelle. Nossa colaboração foi tão frutífera que decidimos continuá-la. No congresso da AIZEN (Association Internationale Émile Zola et Naturalisme), que se realizará no Porto em 2025, organizaremos um painel sobre os debates científicos desencadeados pelo naturalismo em diferentes países.

Meu interesse pessoal pelo naturalismo está ligado ao livro que estou preparando sobre o acolhimento da filosofia social positivista de Auguste Comte em romances franceses, espanhóis e brasileiros de finais do século XIX. Durante minha pesquisa, descobri que é difícil distinguir claramente entre as diferentes correntes literárias daquele momento, sobretudo quando saem da França e aparecem em outros países ou comunidades culturais. O naturalismo e o decadentismo partilham uma série de traços, embora tenham focos diferentes. Gerhard Regn chamou a atenção para o dualismo de vitalismo e mortalismo nos romances de Émile Zola². Esse último elemento, que nos recorda a “pulsão de morte” freudiana, é desenvolvida

2 REGN, Gerhard. Demokratie als Krankheit: Zolas Ursprungsgeschichte der Moderne. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n. 12, v. 3, p. 251-270, 2011.

pelos decadentistas. Outra diferença é que os decadentistas, ao contrário dos naturalistas, reivindicam o sobrenatural, o mundo espiritual e inclusive a religião. Esses elementos se opõem ao cientismo dos naturalistas; porém, o inexplicável, o mistério, às vezes, também aparece em romances naturalistas.

P.: No IV Congresso Internacional da Associação de Brazilianistas na Europa, realizado também em 2023, você apresentou o trabalho intitulado “Machado de Assis, autor decadente”. No resumo da comunicação, você afirma que o decadentismo do romancista “se caracteriza por uma comicidade relativizante”³, observável, por exemplo, em *Quincas Borba* (1891). Nos estudos literários brasileiros, não é muito comum encontrar a associação entre a obra machadiana e a literatura decadente, que foi menosprezada pela historiografia literária nacional. Além disso, a ideia de uma decadência com aspectos cômicos muitas vezes também escapa ao radar dos críticos. Quais seriam as relações entre a literatura *fin-de-siècle* e o cômico? Essa questão passaria, a seu ver, por uma comicidade grotesca? E em que medida Machado de Assis — fundador da Academia Brasileira de Letras e grande nome de nosso cânone —, pode ser considerado um escritor decadente?

R.: Os decadentes estavam profundamente impregnados pelo pensamento de Arthur Schopenhauer. Vários pesquisadores, como Eugênio Gomes, chamaram a atenção para as referências à filosofia schopenhaueriana na obra de Machado de Assis, sem estabelecerem, porém, uma ligação com o decadentismo.

3 KEHREN, Timo. Machado de Assis, autor decadente. In: ASSOCIAÇÃO DE BRASILIANISTAS NA EUROPA (Org.). *Livro de resumos do IV Congresso ABRE*. Lisboa: ABRE, p. 240, 2023.

Durante uma visita à ABL, pude averiguar que Machado de Assis tinha, na sua biblioteca, vários livros do filósofo, em alemão e em tradução francesa. Assim se explica, a meu ver, a afinidade de Machado de Assis com os decadentes. No entanto, Machado de Assis é um autor “volúvel”, como disse Roberto Schwarz⁴. Ele combina o decadentismo com outras correntes literárias e o desenvolve, servindo-se da comicidade ou inclusive de uma comicidade grotesca, como nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujo narrador é roído por vermes enquanto conta sua história. O autor, entra aqui, como escreveu José Guilherme Merquior, em diálogo com a tradição do diálogo dos mortos, que remonta à literatura grega⁵.

Se teve um decadentismo brasileiro, temos de nos perguntar o que motivou os autores a se apropriar e desenvolver essa corrente literária. Partilho o ponto de vista de Stephen Greenblatt segundo o qual um texto literário sempre emerge de um contexto histórico específico⁶. Assim, a existência de um decadentismo brasileiro se explica talvez com as fortes tendências social-darwinistas que apareceram nas instituições do Segundo Reinado e se perpetuaram depois da Proclamação da República. Elas contribuíram para a formação de uma antropologia negativa no Brasil. Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos uma reflexão sobre esse fenômeno

4 SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, p. 30-31, 2012.

5 MERQUIOR, José Guilherme. O romance carnavalesco de Machado. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, p. 5-9, 1981.

6 GREENBLATT, Stephen. *The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.

no discurso de Pandora durante o delírio da morte do narrador, mas também no Humanitismo de Quincas Borba.

P.: Tive a oportunidade de assistir à sua palestra “O complexo de Napoleão: figurações da loucura de Stendhal a Machado de Assis”, mediada pelo Prof. Dr. Pedro Paulo Catharina, em abril de 2024, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, você argumentou que a fantasia de grandeza de muitas personagens da literatura oitocentista — na França, na Espanha e também no Brasil — se baseou na imagem napoleônica de um homem providencial. A loucura é um tema constante em diversos textos marcados pelo insólito ficcional. Na literatura francesa finissecular, podemos pensar em *Le Horla* (1887), de Guy de Maupassant, cujo protagonista se degrada psicologicamente por conta de uma suposta ameaça sobrenatural. Por que a literatura do século XIX — desde a mais realista até à mais fantástica — tanto retratou figuras desvairadas?

R.: Michel Foucault demonstrou que, historicamente, o louco foi considerado ou como um perigo para a sociedade ou como um ser mais lúcido que os outros⁷. Os protagonistas do romance picaresco espanhol dos séculos XVI e XVII, ao qual se dediquei minha tese de doutorado, ainda se caracterizam pela tensão entre esses dois polos. Na literatura do século XIX, pelo contrário, a loucura é apresentada como uma patologia. Com efeito, encontramos aqui uma reflexão sobre os debates científicos em torno da loucura, resultado da emergência das ciências humanas. Em *O alienista*, Machado de Assis nos

7 FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, p. 12-13, 1971.

oferece um brilhante exemplo desse fenômeno. Ao mesmo tempo, eu acho que o interesse dos autores oitocentistas pela loucura é uma reação àquilo que Georg Lukács chamou de “desabrigo transcendental”⁸. Num mundo sem Deus, onde tudo se explica com regras científicas, existe uma nostalgia do mundo onírico e do irracional. O caso do louco que se toma por Napoleão, investigado por Laure Murat em sua dimensão social⁹, se explica justamente com a perda da fé coletiva e o fracasso de um projeto de natureza metafísica. Nas batalhas da *Grande Armée*, os franceses talvez tenham vivido sua última epopeia. Por esta razão, o espectro de Napoleão assombra o romance do século XIX, isto é, a forma literária que nasce da crise espiritual do homem moderno.

P.: Em 2022 e 2024, você esteve na Universidad Nacional de Mar del Plata, onde também realizou palestras. Alguns de seus trabalhos tiveram como objeto de análise a literatura e a vida literária argentina no Oitocentos: entre eles, um exame da atuação de Paul Groussac como agente de difusão do naturalismo em nosso vizinho sul-americano¹⁰. Há pouco tempo, você me recomendou a leitura de *Sin rumbo* (1885), de Eugenio Cambaceres, como forma de conhecer melhor os laços que uniram a literatura francesa e a argentina. Com sua experiência na América do Sul, quais semelhanças e

8 LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, p. 38, 2000.

9 MURAT, Laure. *L'Homme qui se prenait pour Napoléon: pour une histoire politique de la folie*. Paris: Gallimard, 2011.

10 Palestra “Paul Groussac, promoteur du naturalisme en Argentine”, realizada no colóquio *La Machine naturaliste: stratégies d'expansion et retombées éditoriales*, da Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, em 15 de setembro de 2023.

diferenças identifica na maneira pela qual Brasil e Argentina leram a literatura *fin-de-siècle* europeia?

R.: A literatura europeia circulava então com facilidade na América Latina e em particular na Argentina e no Brasil, cujos portos eram entradas imediatas para os livros e revistas que atravessavam o Atlântico. Eugenio Cambaceres é um dos romancistas mais importantes da literatura argentina do século XIX e a maioria dos críticos o considera como o fundador do romance moderno argentino¹¹. Tal como os autores brasileiros daquela época, Cambaceres se nutre de diferentes correntes literárias, em particular do naturalismo e do decadentismo, e as recombina em seus romances. Mas o que é que sabemos do mundo no qual esses romances se inscrevem? A sociedade argentina estava se consolidando depois de sessenta e seis anos de guerras civis, e tinha a firme vontade de se europeizar através de uma imigração maciça de países como a Alemanha, a França ou o Reino Unido. A transformação da sociedade argentina, e, sobretudo, da província do Rio da Prata, foi vertiginosa. Assim se explica que Cambaceres põe em cena indivíduos tanto desorientados quanto desesperados, que não partilham o otimismo de Domingo Faustino Sarmiento, que, em seu célebre ensaio *Facundo*, defende os ideais positivistas da ordem e do progresso. Os padrões ideológicos que encontramos em Cambaceres também estão presentes na literatura brasileira, mas basta pensar num romance como *O cortiço* para entender que a realidade social do Brasil, profundamente

11 ESPÓSITO, Fabio. *La emergencia de la novela en la Argentina (1880-1890)*. Universidad Nacional de la Plata, p. 11-12, 2006.

marcada pela escravidão, era totalmente diferente. Esse livro é o reflexo de um país que, após a promulgação da Lei Áurea, se viu confrontado à tarefa de transformar a enorme quantidade de antigos escravos em cidadãos.

P.: Recentemente, você organizou um evento na Johannes Gutenberg-Universität Mainz, com Gesine Brede, sobre a Amazônia¹². Na literatura de medo brasileira¹³, os espaços naturais foram retratados, muitas vezes, como um *locus horribilis*: florestas se mostram assustadoras, selvagens e até infernais para personagens citadinas. Esse tipo de imaginário obscuro da espacialidade amazônica tem chamado a atenção em suas leituras das narrativas oitocentistas?

R.: Gesine Brede e eu constatamos que a Amazônia, apesar de estar no foco da atenção mundial, ainda suscita pouco interesse no âmbito dos estudos românicos na Alemanha. Por este motivo, decidimos organizar um encontro interdisciplinar sobre esse espaço transcultural. Nosso ponto de partida eram, evidentemente, a emergência climática e, mais precisamente, os discursos midiáticos e teóricos que ela tem produzido. Ao mesmo tempo nos interessamos pela dimensão histórica da Amazônia, que discursivamente começou a existir com as explorações europeias. Nossa análise de relatos de viagem, textos fictícios e estudos antropológicos revelou os temas

12 *Kulturraum Amazonien: Begegnung — Austausch — Widerstreit*, realizado com o apoio da Deutscher Romanistikverband, na Johannes Gutenberg-Universität Mainz, de 23 a 26 de julho de 2024. Disponível em: <https://romanistik.de/aktuelles/7410>. Acesso em: 23 out. 2024.

13 FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (Org.). *Poéticas do mal*; a literatura de medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Acaso Cultural, p. 13-50, 2022.

recorrentes, tropos e lugares comuns ligados à Amazônia que se divulgaram e, às vezes, também se desafiaram ao longo dos séculos. Graças aos avanços da arqueologia, sabemos hoje que “a floresta virgem não existe”¹⁴. Com efeito, já havia civilizações na Amazônia há 13.000 anos, o que nos obriga a repensar a dicotomia de natureza e cultura e, portanto, nossa percepção da floresta.

Você pergunta pelas representações literárias da floresta amazônica como *locus horribilis*. Um dos textos que estavam no centro de nossos debates foi *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. Nesse clássico da literatura colombiana, que, em 2024, celebra seu centésimo aniversário, a floresta se transforma num monstro faminto e voraz. Os dois protagonistas que abandonam a cidade em busca de refúgio acabam por ser “devorados” pela floresta, como lemos literalmente nas últimas linhas do romance. *La vorágine* foi escrita em inícios do século XX, mas sua estética deve muito aos românticos, que, apesar da distância temporal, inspiraram o autor.

P.: Como pergunta final, gostaria de saber quais são seus próximos projetos acadêmicos e como enxerga, atualmente, o campo de estudos da literatura finissecular. Muito obrigado pela entrevista!

R.: Com meu estudo sobre o acolhimento da filosofia social positivista em romances de finais do século XIX, estou diversificando meus enfoques de pesquisa. O ângulo comparatista que escolhi para esse projeto me permite

14 ROSTAIN, Stéphen. *La Forêt vierge d'Amazonie n'existe pas*. Paris: Le Pommier/Humensis, 2021.

perceber os vínculos entre distintos espaços literários, mas também as singularidades de cada um deles. Ao mesmo tempo, a justaposição de romances franceses, espanhóis e brasileiros resulta ser bastante arriscada na medida em que, no âmbito dos estudos literários, ainda se costuma distinguir entre a Europa e a América Latina. Eu acho que essa divisão, além de nos impedir ver o contínuo intercâmbio entre nossos continentes, assim como as inúmeras transferências culturais, é a herança de um pensamento colonial. No futuro, gostaria de continuar a trabalhar na interface entre a Europa e a América Latina. O Brasil tem me interessado cada vez mais, pelo qual seguramente ocupará um lugar privilegiado em meus próximos projetos de pesquisa. O limiar do século XX na literatura brasileira me parece particularmente interessante. As mudanças políticas e sociais que conhecia o Brasil naquela época contribuíram para uma dinamização do campo artístico, que, a meu ver, merece mais atenção no nível internacional.

 ABUSÕES