ABUSÕES
10
anos

EXPEDIENTE

Revista Abusões 10 anos

Editores Chefes

Flavio Garcia
Julio França

Editora Associada

Regina Michelli

Conselho Editorial

Adriana Gordillo
Andre Cabral de Almeida Cardoso
André de Sena Wanderley
Andréa Sirihal Werkema
Anna Boccuti
Ariel Gómez Ponce
Claudio Vescia Zanini
Dale Knickerbocker
Daniel Serravalle de Sá
David Roas
Luciana Colucci
Maria João Albuquerque Figueiredo Simões
Marisa Martins Gama-Khalil
Maurício Cesar Menon
Renata Philippov
Sabrina Baltor de Oliveira
Shirley de Souza Gomes Carreira
Xavier Aldana Reyes

Projeto Editorial

Raphael Fernandes

Secretaria Executiva

Tuane da Silva de Mattos

editores do Número

Flavio Garcia
Julio França

Coordenação de Revisão e Editoração

Tuane da Silva de Mattos
Tatiane Ludegards dos Santos Magalhaes

Revisor(es)

Perla dos Santos Lisboa
Tatiane Ludegards

Diagramador(es)

Raphael Fernandes

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.

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

DOSSIÊ

10 ANOS DE ABUSÕES

APRESENTAÇÃO 08

SOBRE O *WEIRD*; OU CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA DESTERRITORIALIZAÇÃO DO FANTÁSTICO 11

O SOPRO SONORO NA ESCRITA IMAGINATIVA: NOTAS SOBRE A ORALIDADE NA ESCRITURA DO FANTÁSTICO E O CASO JAYME GRIZ 33

UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA FICÇÃO DETETIVESCA 105

NARRATIVA-PRISÃO, OU A NARRATIVA GÓTICA COMO CÁRCERE 144

LITERATURA DECADENTE E PESSIMISMO CULTURAL: A FRANÇA *FIN-DE-SIÈCLE* NOS CONTOS DE LÉON BLOY 181

DO SOBRENATURAL COMO UMA FIGURA DE LINGUAGEM 205

VERTENTES TEÓRICAS E CRÍTICAS DO INSÓLITO FICCIONAL 237

O MEDO NA FICÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA: DA TERRA IGNOTA À CARTOGRAFIA DO GÓTICO — E AO QUE AINDA ESPREITA NAS SOMBRAS 257

UM INVENTÁRIO DE MÍDIAS MORTAS: REFLEXÕES SOBRE A OBSOLESCÊNCIA TECNOLÓGICA NA FRANQUIA V/H/S 279

DOENÇA, MONSTRUOSIDADE E SLASHER MOVIE: EFEITOS HORRÍFICOS DA PANDEMIA DE COVID-19 EM ISOLAMENTO MORTAL (SICK, JOHN HYAMS, 2022) 317

FANTÁSTICO E CENAS DE INFLEXÃO DO PENSAMENTO 344

REALISMOS ADJETIVADOS 391

A LITERATURA DE HORROR EM FOCO E PERSPECTIVA 447

CRIME EM SÉRIE: O LEGADO DA NARRATIVA CRIMINAL BRASILEIRA NOS STREAMINGS 518

ENCENAÇÃO DA ALTERIDADE NAS NARRATIVAS DO MARAVILHOSO AMAZÔNICO 570

DOSSIÊ

10 anos de Abusões

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95724

APRESENTAÇÃO

Flavio García
Doutor em Letras e Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1999.
Professor Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Bolsista Prociência (Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado Rio de Janeiro).
Líder do Grupo de Pesquisa "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica" e pesquisador do Grupo de Pesquisa "Vertentes do Fantástico na Literatura".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4242057381476599.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-0761-8092.
E-mail: flavgarc@gmail.com.

Júlio França
Tem doutorado em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado na Brown University (2015).
Professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ.
Pesquisador do CNPq e do programa Prociência, é coeditor do periódico acadêmico Abusões e da biblioteca digital Tênebra.
Coordenador do grupo de pesquisa "Estudos do Gótico".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8257781857185110.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-6293-8235.
E-mail: julfranca@gmail.com.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95724

Em 2015, Júlio França, líder do Grupo de Pesquisa “Estudos do Gótico”, e Flavio García, líder do Grupo de Pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, dedicaram-se à criação de um periódico científico que contemplasse as artes da abusão, ou seja, os erros de percepção, as coisas que se tomam por outras, as ilusões e os enganos; a crença no fantástico e as superstições; os feitiços, os esconjuros e os malefícios. Assim, de 2015 para 2016, nasceu a revista *Abusões*.

O número inaugural contou com a colaboração de pesquisadores daqueles dois Grupos de Pesquisa, fosse escrevendo textos, fosse motivando seus orientandos ou ex-orientandos a escrever. O número inaugural contém seis ensaios e duas entrevistas, coletados ao longo do segundo semestre de 2015, cuja publicação, no e-Portal da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, veio a se dar em 29 de janeiro de 2016.

Este número 27, ora publicado, demarca dez anos de existência da revista (2015-2025). O percurso, desde os primeiros momentos, não foi suave, e sem a colaboração de muitos pesquisadores das artes da abusão, nem sempre membros daqueles dois Grupos de Pesquisa, a revista *Abusões* não estaria completando uma década de existência.

O dia a dia de uma revista envolve editores de seção, que têm que se comprometer com a divulgação do dossiê que estão organizando, fazer a avaliação prévia das submissões tendo em vista a ementa da chamada, indicar avaliadores *ad hoc* e acompanhar a avaliação, escrever a Apresentação, dar forma ao número da revista, autorizar a publicação do produto final.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95724

São essenciais autores de ensaios submetidos à avaliação com vista à publicação, porque, sem os textos submetidos e aceitos, a revista não tem corpo para existir. Assim, as chamadas para dossiês precisam mobilizar autores, que se disponibilizam a apresentar seus textos para avaliação.

Sem avaliadores, cumprindo um papel nada confortável, que os faz ler textos e os obriga a refletir e emitir conceitos sobre eles, implicando recomendação de aceite ou rejeição, a revista não tem a certificação que se espera.

Entre os autores dos ensaios que compõem este número comemorativo estão pesquisadores que, ao longo de dez anos, propuseram e organizaram dossiês, escreveram textos ou mobilizaram colegas, orientandos ou ex-orientandos para que escrevessem e submetessem seus textos à avaliação ou atuaram como avaliadores *ad hoc*. Foram figuras indispensáveis para a existência da revista.

É incontestável que, além desses pesquisadores que colaboraram com textos para este número, há ainda muitos outros que poderiam estar aqui publicando, mas, neste momento, foram esses que, a convite, conseguiram-se reunir. Cada um deles escreveu sobre aquilo que mais lhe toca na seara das artes da abusão.

A expectativa que se tem é que, em 2035, a revista complete duas décadas de plena existência e se comemore mais um percurso de frutuosas parcerias.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

01

SOBRE O *WEIRD*; OU CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA DESTERRITORIALIZAÇÃO DO FANTÁSTICO

Alexander Meireles da Silva

Alexander Meireles da Silva
Doutorado na área de Literatura Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2008.
Professor Titular 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: https://orcid.org/0000-0002-2742-2209
E-mail: alexmeireles@ufcat.edu.br

Resumo: O que é a ficção *weird*? Um gênero literário? Modo narrativo? Uma expressão do fantástico vinculada ao horror? Uma vertente literária entre a fantasia, o horror e a ficção científica? Não há, de fato, uma resposta satisfatória para as questões elencadas acima. Como *é desenvolvido n*o estudo aqui colocado, é justamente a indefinição e imprecisão o que nos interessa com o *weird.* Visando a análise dessa literatura, abordamos a problemática da própria palavra "*weird*", a desterritorialização do fantástico promovida pelo weird e como a decadência se configura como elemento

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

constituinte do *weird* nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX.
Palavras-chave: Literatura fantástica. Ficção Weird. Decadência.

Abstract: What is weird fiction? A literary genre? Narrative mode? A expression. of the fantastic linked to Horror? A literary strand between Fantasy, Horror and Science Fiction? In fact, there is no satisfactory answer to the questions listed above. As it is developed in the present study, it is indeed the indefinition and inaccuracy what interest us with the weird. Aiming to analyze this literature, first we approach the problem of the word "weird", the deterritorialization of the fantastic promoted by the weird and how decadence is configured as a constituent element of the weird in the last decades of the 19th century and the first decades of the 20th century.
Keywords: Fantastic Literature. Weird fiction. Decadence.

O que é a ficção *weird*? Um gênero literário? Modo narrativo? Uma expressão do fantástico vinculada ao horror? Uma vertente literária entre a fantasia, o horror e a ficção científica? Desde o início deste texto é importante salientar que não há uma resposta satisfatória para as questões elencadas acima. De fato, como *é desenvolvido no estudo aqui* colocado, é justamente a indefinição e imprecisão o que nos interessa ao falarmos do *weird.* Visando a análise dessa literatura, abordamos a problemática da própria palavra "*weird*", a desterritorialização do fantástico promovida por ele e como a decadência se configura como seu elemento constituinte nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Comecemos pela questão: O que significa *"weird"*?

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

Em seu ensaio "From the Inevitable to the Inexplicable: Investigating the Literary and Linguistic Roots of the Weird", publicado na revista *Fantastika Journal* (2017), Kerry Dodd, explica a transformação linguística de *"Weird"* a partir do berço das línguas europeias. *"Weird"* se origina no protoindo-europeu *"wert"*, com o sentido de "Virar", "Dobrar". *"Wert"* se desenvolveu no proto-germânico, chegando ao nórdico antigo como *"wurthiz"* ("Destino", "Inevitabilidade") e no anglo-saxão (inglês antigo) como *"wyrd"* ("Destino") (2017, p. 39-40).

Neste ponto é fundamental mencionar como essa interpretação de inevitabilidade e destino estabeleceu a vinculação do *weird* com a antiga crença nórdica das Nornas. Três entidades femininas de nomes Urd ("O que ocorreu"), Verdandi ("O que ocorre agora") e Skuld ("O que deve acontecer"), essas tecedeiras lidam com a linha da vida dos seres humanos a partir do momento de nascimento dos indivíduos até sua partida com a morte, momento este em que elas cortam a linha da pessoa.

O processo de migração do campo da mitologia para a literatura começou nas ilhas britânicas do século XV e, mais especificamente, na Escócia com *The Original Chronicle* (1420), do poeta Andrew Wyntoun. Tem-se nesta crônica o primeiro registro do contato entre o nobre escocês Macbeth e as *"weird sisters"*, três entidades femininas vinculadas ao destino dos homens (Shamas, 2007, p. 9). No século seguinte, este encontro foi abordado e expandido em *Scotorum Historiae* (1527), publicação do historiador Hector Boece que tecia críticas ao regente Macbeth. Mas, foi ainda no século XVI, em *Chronicles of England, Scotland and Irelande* (1577), de Raphael Holinshed, que temos a mais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

conhecida descrição das *weird sisters*, que serviu de matéria prima para o dramaturgo inglês William Shakespeare desenvolver a sua versão da peça *Macbeth* no século XVII.

Essa variedade de sentidos no processo de evolução de *"Weird"* que viria a ocorrer entre os séculos XVII e XIX nos traz de volta as perguntas que abrem este artigo quanto a um possível entendimento do termo em língua portuguesa: Afinal de contas, o que é *weird*? Seria, nas palavras de China Miéville (2009, p. 510), uma "ficção macabra deslizante, um fantástico sombrio ('horror' mais 'fantasia') frequentemente apresentando monstros alienígenas não tradicionais (portanto também a 'ficção científica')." Poderia ele ser compreendido como Insólito? Estranho? Fantástico? Sobre esse último termo, e diferente da perspectiva sistematizadora do crítico búlgaro Tzvetan Todorov (1992), em que o gênero fantástico se configura como a irrupção do sobrenatural na realidade cotidiana levando protagonista (e leitor) à hesitação, a ficção *weird* trabalha na revelação de que o sobrenatural é desterritorializado, alterando a percepção do espaço do natural percebido pelo protagonista (e leitor), se colocando como agente de ansiedade na sua relação com o mundo. Ambiguidade e angústia são palavras chaves para compreender o *weird* como um fenômeno relacionado à Modernidade (Berman, 1986), momento histórico este que afetou profundamente o fantástico no geral não apenas em sua expressão como modo, mas também como gênero literário compreendido entre fins do século XVIII e início do século XX.

Sobre o *weird*, é interessante trazer as palavras do escritor norte-americano H.P. Lovecraft em seu ensaio *O horror sobrenatural em literatura* (1927) sobre o que seria esta expressão do fantástico:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

> A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas presente precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano — uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (Lovecraft, 2007, p. 17)

A opção do tradutor Celso M. Paciornik por "história fantástica", ao traduzir *"weird tale"* para a edição em português da editora Iluminuras, resulta em inevitável perda de compreensão plena do termo original em inglês. Por esta razão, é a escolha deste artigo o emprego de "ficção *weird*" visando a manutenção do conceito imaginado por Lovecraft. Destaca-se na colocação do autor de "O chamado de Cthulhu" (1928) outros trechos, como "Uma certa", "inexplicável" e "desconhecidas", o que deixa evidente a indefinição como elemento inerente desta vertente do modo fantástico. De fato, a ficção *weird* não se caracteriza pela apresentação de eventos que podem ou não ser vinculados em alguma categoria do fantástico. Na verdade, eles são eventos que podem se encaixar em qualquer categoria do mesmo. Por esta razão, Michael Cisco em *Weird Fiction*: A Genre Study (2021), defende que,

> [...] a ficção weird é derivada das implicações de uma desterritorialização da experiência ordinária, na medida em que o ordinário é fetichizado como "realidade". [...] O que faz o aspecto sobrenatural necessário para a ficção weird é a forma como ela permite que a ficção a desterritorialize em uma

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

> direção ontológica ou epistemológica e assim aborde a realidade de forma mais ampla ou mais básica. (p. 7, tradução do autor)

A desterritorialização do sobrenatural mencionada por Cisco em uma direção ontológica ou epistemológica promovida pela ficção *weird* ganha expressão em contos nos quais, por exemplo, as fronteiras entre vida e morte são borradas resultando em uma realidade insólita vivenciada pelos personagens. Esse é o caso de "Os fatos no caso de Sr. Valdemar" (1845), de Edgar Allan Poe, em que um homem morrendo de tuberculose — Ernest Valdermar — aceita a proposta de experimento colocada pelo seu amigo para ser mesmerizado no momento da morte, o que ocorre sem problemas. Tem-se aqui uma dimensão de subversão do *weird* em que o sobrenatural da morte é abordado não pelo víeis do religioso, mas de crenças científicas vigentes no contexto do século XIX, visando a abordagem de uma narrativa de entre lugar de morte em vida ou vida em morte. Ainda que seu corpo esteja deitado no leito, Valdemar paradoxalmente não está mais ali, como deixa claro o narrador ao reportar a comunicação do homem algum tempo depois de transcorrida a mesmerização do mesmo:

> [...] a voz parecia chegar a nossos ouvidos – pelo menos ao meu – de um lugar muito distante ou de uma profunda caverna situada no interior da Terra. Em segundo lugar, deu-me a impressão (a qual de fato temo não poder explicar) de algo comparável ao efeito que um objeto gelatinoso ou pegajoso exerce sobre o sentido do tato. [...] Eu tinha perguntado, vale lembrar, se ainda dormia. Ele disse agora: "Sim... não... *estive* dormindo... agora, agora... *estou morto*." (Poe, 2005, p. 365)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

O emprego das palavras “gelatinoso” e “pegajoso” na descrição sinestésica do narrador sobre a voz de Valdemar não apenas caracteriza a desterritorialização do sobrenatural praticado por Poe, mas em um nível ontológico também evidencia como a espécie humana reage a seres e a elementos enxergados como anormais, comportamento estudado na noção das categorias culturais da antropóloga britânica Mary Douglas.

Em *Pureza e perigo* (1966), obra influente sobre o desenvolvimento, por Julia Kristeva, da noção de abjeto em *Powers of Horror*: An Essay on Abjection (1980), e por Noël Carroll, da ideia do horror artístico apresentada em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), Mary Douglas analisa, a partir de estudo do livro bíblico do Levítico, as categorias culturais determinantes do corpo humano e seu pertencimento a apenas uma delas. As categorias são compreendidas inconscientemente pelos indivíduos e dão sentido e orientação para a sua normatização da natureza. Neste sentido, conforme estabelecido pelo Levítico, deve-se evitar contato com os seres que transgridam esses limites de forma a evitar que a pessoa seja contaminada e se torne impura. Como detalha Douglas:

> Para compreender este esquema precisamos de regressar ao Genesis e à Criação, onde descobrimos uma primeira classificação de conjunto: a tripla distinção entre a terra, as águas e o firmamento. O Levítico retoma este esquema e atribui a cada elemento os animais adequados. Ao firmamento, as aves voadoras com duas pernas. À água, os peixes escamosos que nadam com barbatanas. A terra, os animais de quatro patas e que saltam ou caminham. Qualquer grupo de criaturas que não obedeça ao modo de locomoção que lhe é atribuído no seu elemento é contrário à santidade. O indivíduo que entre em contacto com um destes animais, fica desautorizado a entrar no Templo. (2012, p. 44-45)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

O entre lugar citado pelo livro bíblico, fonte de corrupção, degenerescência e decadência encontra expressão no estado liminar de Valdemar. Após ser mesmerizado e apresentar uma voz gelatinosa e pegajosa, sua condição se intensifica ao fim da narrativa quando, após sete meses desde o início da sua morte em vida, o narrador relata as consequências da tentativa de acordar Valdemar:

> Enquanto eu rapidamente executava os passos mesméricos, em meio aos aulidos de "morto! morto!" que subiam da língua e não dos lábios do infeliz, seu corpo inteiro de súbito – no espaço de um único minuto, ou menos – encolheu, desintegrou-se, *apodreceu* sob minhas mãos. Na cama, diante de todos, restava apenas uma massa quase líquida de repugnante, detestável putrescência. (Poe, 2005, p. 367)

"Os fatos no caso de Sr. Valdemar" demonstra a quebra da normalidade de categorias consagradas e paradoxos ontológicos do *weird* abordando questões além do limite da compreensão, tais como, quando ocorre exatamente a morte? O que é a morte? O que ocorre com a nossa consciência após o falecimento? Como se dá a separação entre matéria e espírito? Existe algo além de nossa existência terrena? Por conta dessas especulações, se em uma primeira leitura podemos analisar o conto de Poe como um representante do subgênero da ciência gótica[1], um olhar mais detido sobre sua estrutura nos revela um exercício literário metafísico que culmina na dissolução de um ser humano em matéria amorfa e pútrida.

1 Conceituada pelo escritor Bráulio Tavares na coletânea *Páginas de sombra*: contos fantásticos brasileiros (2003), a ciência gótica se caracteriza como um subgênero do fantástico em que a parafernália tecnológica e a pseudo-racionalização materialista, costumeiramente vinculada a ficção científica, estão a serviço de situações bizarras, grotescas, impressionantes tradicionalmente trabalhadas pelo gótico (Silva, 2008, p. 46-47).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

Das priscas eras na esfera mitológica de culturas antigas até as primeiras décadas do século XIX, passando pelas transformações do termo na Bretanha do século XV, o *weird* sempre se caracterizou pelo diálogo com dimensões metafísicas em sua relação com o tempo no qual se insere. Dentro do campo da Literatura, podemos identificar em Edgar Allan Poe o início da vinculação do *weird* com as disruptivas mudanças em curso no século XIX em diferentes esferas no que viria a ser entendido como um processo de decadência da sociedade.

Na Europa da Inglaterra vitoriana, a análise mais detida nas obras de escritores identificados com essa expressão do fantástico, como Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood e M. R. James (Joshi, 1990) mostram que o *weird* se articula no incomodo do indivíduo com o ambiente afetado por forças desterritorializantes crescentes. Essas forças ganharam corpo a partir do século XVIII em virtude do gradual esvaziamento do religioso e ascensão do racionalismo cujos produtos diversos não apenas se mostraram incapazes de fornecer respostas satisfatórias para o ser humano quanto ao seu lugar no mundo, mas também o alienou ainda mais em relação ao mesmo. Esse mesmo cenário ganhou expressão em outras formas, como a revitalização do gótico nas últimas décadas do século XIX, a ascensão do gênero ficção científica na França de Julius Verne e na Inglaterra de H. G. Wells e o desenvolvimento da fantasia moderna. Destaca-se neste contexto que a ficção *weird* não se apoia na exploração de personagens comumente trabalhados pela tradição do fantástico da época, tais como fantasmas, vampiros, lobisomens e demônios.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

Assim, o *weird* vitoriano reproduziu o impacto de fim do século XIX e início do século XX sobre o indivíduo de *fin de siècle*. Nas palavras de Marshall Berman (1986):

> Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. (1986, p.15)

Criaturas mitológicas interdimensionais, livros amaldiçoados, florestas insólitas, seres carnavalescos decadentes e extraterrestres atemporais, portanto, foram veículos da permanente sensação de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia mencionados por Berman e que nutriram o *weird.* Quase três décadas antes da estreia da revista *Weird Tales* em 1923, trazendo uma criatura tentacular na capa, em *O sinete negro* (1895), de Arthur Machen encontramos o registo deixado pelo professor William Gregg a partir do seu contato com um objeto pertencente a um povo ancestral que desapareceu sem deixar registros históricos. Suas investigações o levam a conhecer uma mulher que foi atacada na floresta por forças desconhecidas e que resultaram no nascimento de um menino de fraca condição de saúde e acometido por ataques nervosos. Um desses surtos é testemunhado pelo professor, mudando para sempre sua relação com o mundo:

> E a visão do que testemunhei foi horrível, além do poder da imaginação humana e das mais apavorantes fantasias. Alguma coisa saiu do corpo no chão e esticou

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

> um tentáculo viscoso, que serpenteou pelo cômodo, agarrou o busto que estava em cima da cristaleira e colocou-o na minha escrivaninha. Quando tudo acabou, fiquei caminhando, de um lado para outro, o resto da noite, pálido e tremendo, suando, tentando, inutilmente raciocinar. [...] o horror destruiu as bases da razão e deixou-me em frangalhos, amaldiçoando-me pelo papel que desempenhei naquela noite. (Machen, 2017, p. 206)

Da mesma forma que em "Os fatos no caso de Sr. Valdemar", mas neste caso do outro lado do Atlântico e meio século após Poe, Arthur Machen reitera a abordagem ontológica do sobrenatural por parte do *weird* ao explorar a imagem do "tentáculo viscoso", membro tornado icónico por esta literatura ao longo dos séculos XX e XXI, principalmente por conta das criaturas de H. P. Lovecraft, e que vai ao encontro das colocações de Mary Douglas em *Pureza e perigo* sobre a crise das categorias mencionadas anteriormente. De volta ao conto de Machen, não é à toa que a partir de sua descoberta o professor Gregg deixa uma carta relatando a impossibilidade de viver sem conhecer a verdade sobre o "Povo Pequeno" (Machen, 2017, p. 206), vindo a desaparecer na sequência.

Ainda sobre o tentáculo, e como constatado no conto de Machen, a utilização do tentáculo como símbolo *weird* é anterior ao emprego do mesmo por Lovecraft pela primeira vez no conto "O chamado de Cthulhu", publicado em 1928 na revista *Weird Tales*. Como explica Silva (2021, p. 449), já em sua estreia em março de 1923 a revista *Weird Tales* trouxe na sua capa uma criatura tentacular misteriosa que se esgueira de forma ameaçadora capturando não apenas a mocinha indefesa da ilustração, mas também a atenção do público

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

leitor americano. Nos meses seguintes a sua estreia essa revista se tornou a principal publicação dedicada à ficção *weird* nos Estados Unidos da América (Vandermeer; Vandermeer, 2011, p. xvi), além de ser considerada uma das precursoras na adoção do sobrenatural e do oculto como temas centrais de sua linha editorial.

O surgimento não apenas da *Weird Tales*, mas de outras revistas *pulp* nas primeiras décadas dos Estados Unidos da América se insere em um contexto histórico-cultural que, se por um lado refletiu a imagem do país como a terra de oportunidades para milhões de imigrantes que buscavam no Novo Mundo um lugar orientado para o amanhã (Clute; Nicholls, 1995, p. 490), por outro também foi marcado por preocupações de segmentos da sociedade com uma possível degeneração da sociedade norte-americana por conta da chegada desses mesmos imigrantes (Silva, 2017, p. 48-49). Tal fato pode ser exemplificado no conto "Ar frio" (1928), de H. P. Lovecraft, em que o narrador sem nome que se muda para Nova York deixa claro sua repulsa aos estrangeiros residentes no hotel em que vive, revelando a visão do próprio Lovecraft sobre o assunto:

> A senhoria, uma espanhola vulgar e quase barbada que atendia pelo nome de Herrero, não me aborrecia com fofocas nem com críticas a respeito da luz que permanecia acesa até o avançado da noite em meu quarto no terceiro andar; e os demais inquilinos eram tão quietos e indiferentes quanto se podia desejar, sendo a maioria deles espanhóis só um pouco acima da maior grosseira e da maior vileza. (Lovecraft, 2012, p. 30)

Escrito em 1926 a partir das impressões do escritor durante sua estadia de quatro anos vivendo em Nova York (Silva, 2017, p. 50), e publicado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

dois anos depois, "Ar frio" traz a mente as reflexões mencionadas anteriormente neste artigo sobre "Os fatos no caso de Sr. Valdemar" e também apontadas por Jonathan Newell em *A Century of Weird Fiction 1832-1937*: Disgust, Metaphysics and the Aesthetics of Cosmic Horror (2020). No conto, o público leitor acompanha o contato do narrador com o estranho Dr. Muñoz, cuja existência se sustenta em um estado entre a vida e a morte, mantida por um aparato científico, mesmo após ele ter morrido há muitos anos, como o próprio narrador e o público leitor vem a descobrir ao fim do conto. Semelhante ao Sr. Valdemar, o caso do Dr. Muñoz mostra uma realidade *weird* de paradoxos ontológicos que culminam em decadência, putrefação e viscosidade.

"Ar frio" aborda a visão que Lovecraft cultivava em relação aos estrangeiros, principalmente os não pertencentes a povos anglo-saxônicos, como a face mais visível de uma ameaçadora decadência em curso na sociedade norte-americana que degradaria a estrutura social vigente desde a colonização puritana em fins do século XVII. Quadro este que se chocava com sua personalidade ligada a tradições (Silva, 2017, p. 49-50). Como Denilson Earhart Ricci assinala em *O mundo fantástico de Lovecraft* (2014): "Desde a retomada de seus escritos [em 1919] Lovecraft tornou-se assumidamente conservador, anglófilo e admirador da cultura teutônica nórdica" (2014, p. xxvi). Lovecraft também era profundo admirador da cultura romana e enxergava os imigrantes como uma horda de invasores bárbaros no centro de um mundo civilizado.

A percepção crescente de decadência na América de Lovecraft, que foi se intensificando ao longo do século XIX e primeiras décadas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

do século XX, foi particularmente decisiva para o desenvolvimento do *weird* também do outro lado do Atlântico, na Inglaterra vitoriana, quando se disseminou a crença na decadência do Império Britânico apontada por diferentes campos da sociedade, como arte, criminologia, biologia, psiquiatria e sociologia.

Na esfera artística, na França das últimas décadas do século XIX, foi em 1834 que o escritor e crítico literário francês Desiré Nisard publicou ensaio com o primeiro uso do termo "Decadentismo", em que ele analisa as semelhanças entre a poesia latina e a literatura romântica (Levin, 1996, p. 32). Em seu sentido primeiro, "Decadência" remetia ao curso de deterioração de um quadro social e alteração de um cenário de prosperidade para outro de ruína, com raízes no início da Era Cristã na Roma clássica (Cuddon, 1992, p. 220).

Devido as diferenças sociais 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, para os artistas do Esteticismo, não era o propósito da arte ser veículo para a denúncia de questões da sociedade, mas a busca da beleza e a elevação do gosto estético. A proposta, capturada na frase "Arte pela Arte", serviu de orientação para a conduta da vida e também como norteadores para consideração das artes. Porém, para a crítica literária mais conservadora, "Arte pela Arte" também refletia uma aproximação e celebração da decadência através da ruptura subversora entre moralidade e arte, contestando os valores da cultura

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

vitoriana por meio da atitude de tédio diante do sistema burguês, o interesse na perversidade, no paradoxo e em modos transgressores de sexualidade (Denisoff, 2007, p. 26).

Utilizado inicialmente para identificar poetas franceses do século 19, o Decadentismo chegou a prosa em 1884 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.

Como Silva explica no artigo "A evolução decadente no horror finissecular de A ilha do Dr. Moreau" (2024), e saindo do campo artístico para o da medicina, 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 publicada em língua inglesa da obra alemã original de 1892, Nordau expôs suas ideias de que as tendências estéticas de fim de século, 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 (2007, p. 13, tradução do autor).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

Os elementos expostos em *Degeneration* demonstram como a percepção de decadência e degeneração na Europa de fins do século XIX permeou todo o ambiente da época, nutrindo o desenvolvimento de visões sobre o real trabalhados pela ficção *weird*. Outro representante desse quadro no campo da psiquiatria foi a obra *L'Uomo delinquente* (1876), do psiquiatra e criminologista italiano Cesare Lombroso, com a teoria de que a verificação de traços físicos das pessoas poderia apontar inclinações criminosas e patológicas de certos indivíduos.

Dentre outras consequências dessa preocupação com a degradação do tecido social observou-se desde as primeiras décadas do século XIX o surgimento gradual e crescente de publicações criadas para atender a demanda de um novo público leitor, recém alfabetizado, vinculado as massas de trabalhadores ingleses. Desse contexto veio a surgir os *penny dreadfuls*, assim chamados por conta de seu preço baixo e efeito junto ao público alvo em histórias que atendiam o gosto do leitor e leitora por acontecimentos grotescos, macabros e insólitos (Dziemianowicz, 2016, p. vii).

Destaque neste ponto para o lugar que os *penny dreadfuls* ocuparam junto à crítica literária do período, apontando para a degeneração da sociedade vitoriana. Como declarou 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 ruina que a praga em questão nutre, e oficialmente publica-la como a cólera [...] isso causaria

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

> 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)

Como esclarece Silva (2024, p. 102), por "literatura venenosa" James Greenwood queria dizer especificamente publicações de *Penny blood* e *Penny dreadful*. Sobre o primeiro, *Penny blood* identifica publicações das décadas de 1830 a 1860 com elementos de maior violência explicita e com público em faixas etárias variadas. Já *Penny dreadful* nomeia obras pós-1860 menos violentas e direcionadas especificamente para um público mais juvenil (Gasperini, 2019, p. 23). Como ponto em comum aos dois termos, prevalece a percepção da cidade como *locus* de decadência em decorrência do crescimento urbano desorganizado, do aumento da pobreza, da proliferação de doenças diversas, da violência generalizada e do distanciamento com o espaço do campo. Paradoxalmente, a cidade também era a fomentadora de avanços tecnológicos e debates científicos sem paralelos, como da biologia evolutiva de Charles Darwin e das pesquisas. Este foi o quadro da decadente Londres vitoriana, transformada pela Revolução Industrial, e que serviu de matéria prima para o desenvolvimento da ficção *weird*.

A partir desse breve panorama de conceituação e primeiras configurações da ficção *weird* no século XIX cabe aqui ainda a reflexão sobre a popularidade desta literatura no século XXI. Se ao falar sobre o fim do século passado a escritora Angela Carter declarou no posfácio de sua coletânea *Fireworks* (1974) que "vivemos em tempos góticos" (Carter, 2017, tradução do autor), podemos dizer

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

que no século XXI vivemos em tempos *weird*. Esta afirmação pode ser compreendida por meio de dois aspectos.

Primeiro, a humanidade foi submetida em 2020 a uma modificação profunda das relações ordinárias e profissionais sem precedentes até então no século. Nessa nova realidade, caracterizado pelo distanciamento entre os indivíduos e o exercício online de atividades, o ser humano foi oprimido pelo receio da presença e da ameaça de forças não visíveis ao olho nu, de origem desconhecida na natureza, e que sempre habitaram o mesmo mundo que nós. Um contexto que se alinha as colocações do sociólogo Zygmunt Bauman em *Medo Líquido* (2008):

> O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. (2008, p. 8)

A consequência, para a maioria das pessoas com ciência da situação, foi uma existência de medo constante na busca de proteção não apenas de sua própria integridade física, mas também da vida de seus entes queridos. Contudo, para outras pessoas, até por conta de uma deliberada e irresponsável postura ideológica, se expuseram ao perigo. Neste último ponto entramos na segunda configuração do século XXI como um século *weird*.

Neste quadro de incertezas, temores, ceticismo as emergentes redes sociais e o fácil acesso e criação de informações online deram voz e agência a grupos radicais. Alguns deles se aproveitaram do ambiente de anonimato e sigilo para destilar discursos de ódio e intolerância

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

contra outros indivíduos. Outras pessoas, em grande parte também movidas por questões religiosas e ideológicas, passaram a produzir conhecimento próprio sem o cuidado que essa ação exige, contestando verdades cientificamente comprovadas e estabelecidas há séculos por instituições propagadoras do saber, como universidades e outros centros de saber. Ao lado de outros elementos, o resultado deste cenário foi a ascensão, em meados da década de 2010, de governos extremistas, indo ao encontro dos anseios de segurança de grande parte da classe média dos dois lados do Atlântico que buscava respostas fáceis para suas frustações em um mundo enxergado como imerso na decadência. Do outro lado deste campo, em oposição a este movimento, grupos progressistas vêm buscando criar estratégias contra o discurso homogeneizador e limitante do poder vigente ao mesmo tempo em que abordam a experiência do desajuste do indivíduo, principalmente àquele pertencente a minorias, no século XXI.

Vivemos em um mundo decadente em que saberes e valores são contestados e onde a nossa segurança física e mental vem sendo degradada por ameaças difusas e diversas. Nesta conjuntura, a ficção *weird* nos oferece caminhos sobre como a decadência de nosso tempo e como ela pode ser operada como instrumento de reflexão das grandes questões de nossa sociedade e de nós mesmos como uma espécie pautada pela necessidade de respostas. 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.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Moisés e Ana Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999. (Coleção Campo Imagético).

CARTER, Angela. *Fireworks*. New York: Vintage Classics, 2017.

CISCO, Michael. *Weird Fiction*: A Genre Study. New York: Palgrave Macmillan, 2021.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Gernsback, Hugo. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Gernsback, Hugo (Eds.). *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Griffin, p. 490-491, 1995.

CUDDON, J. A. Decadence. In: CUDDON, J. A. (Ed.). *Dictionary of literary terms and literary theory*. 3. ed. London: Penguin Books, p. 220-221, 1992.

DENISOFF, Dennis. Decadence and aestheticism. In: MARSHALL, Gail. (Eds.). *The fin de siècle*. (The Cambridge Companion to). Cambridge: Cambridge University Press, p. 31-52, 2007.

DODD, Kerry. From the Inevitable to the Inexplicable: Investigating the Literary and Linguistic Roots of the Weird. *FANTASTIKA Journal*, v. 1, I. 1, April, 2017. Disponível em: https://fantastikajournal.com/publications/.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates; 120).

DZIEMIANOWICZ, Stefan. Introducion. *In*: *PENNY DREADUL*: Sensational Tales of Terror. New York: Barnes & Noble, p. vii-xiii, 2016.

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.

JOSHI, S. T. *The Weird Tale*. Seattle: Sarnath Press, 1990.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi*: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

LOVECRAFT, H. P. Ar frio. In: *O chamado de Cthulhu e outros contos*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, p. 29-38, 2012.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHEN, Arthur. O Sinete Negro. In: MACHEN, Arthur. *Arthur Machen*: o mestre do oculto. Tradução de José Geraldo Campos Trindade. Jundiaí-SP: Editora Clock Tower, p. 173-207, 2017.

MACHIN, James. *Weird fiction in Britain*: 1880-1939. London: Palgrave Macmillan, 2018. (Palgrave Gothic).

MIÈVILLE, China. Weird fiction. *In*: BOULD, Mark ET AL. *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York: Routledge, p. 510-516, 2009.

NEWELL, Jonathan. *A Century of Weird Fiction 1832-1937*: Disgust, Metaphysics and the Aesthetics of Cosmic Horror. Cardiff: Uiniversity of Wales Press, 2020.

POE, Edgar Allan. Os fatos no caso do Sr. Valdemar. In: MANGUEL, Alberto (Org.). *Contos de Horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 358-367, 2005.

RICCI, Denílson Earhart. Biografia de H. P. Lovecraft. In: RICCI, Denílson Earhart (Org.). *O mundo fantástico de H. P. Lovecraft*: Antologia – contos, poesias e ensaios. 2. ed. Jundiaí, SP: Clock Tower, p. xix-xxxvii, 2014.

SHAMAS, Laura. *We Three*: *The Mythology of Shakespeare's Weird Sisters*. New York: Peter Lang, 2007.

SILVA, Alexander Meireles da. A evolução decadente no horror finissecular de A ilha do Dr. Moreau. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 25, 2024. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/84130. Acesso em: 20 dez. 2024.

SILVA, Alexander Meireles da. Ficção Weird. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/ficcao-weird/. Acesso em: 29 nov. 2024.

SILVA, Alexander Meireles da. H. P. Lovecraft e a tradição weird. In: COSTA, Bruno (Org.). *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. 2. ed. Tradução de Francisco Innocêncio. São Paulo: Ex Machina, p. 449-454, 2021.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95729

SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura inglesa para brasileiros*: curso completo de literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2005.

SILVA, Alexander Meireles da. *O admirável mundo novo da República Velha*: O nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX. 2008. 193f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://goo.gl/Au75GN. Acesso em: 18 dez. 2024.

SILVA, Alexander Meireles da. O homus lovecraftus contra a modernidade. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, 2017. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/84130. Acesso em: 21 dez. 2024.

TAVARES, Bráulio. (Org.) *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. (Eds.). *The fin de siècle*. (The Cambridge Companion to). Cambridge: Cambridge University Press, p. 13-30, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. (Coleção Debates 98).

VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. Introduction. In: VANDERMEER, Ann & VANDERMEER, Jeff. *The Weird*: a compedium of strange and dark stories. New York: A Tor Book, p. xv-xx, 2011.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

02

O SOPRO SONORO NA ESCRITA IMAGINATIVA: NOTAS SOBRE A ORALIDADE NA ESCRITURA DO FANTÁSTICO E O CASO JAYME GRIZ

André de Sena

André de Sena
Doutor em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco (2010).
Professor do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.
Líder, criador e coordenador do Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas (Departamento de Letras do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco / Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).
Lattes: https://lattes.cnpq.br/9977565773182194.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-2090-6398.
E-mail: andre.sena@ufpe.br.

Resumo: O presente artigo busca analisar as possíveis relações entre o modo fantástico e a oralidade. Se em suas origens, no século XVIII europeu, o fantástico se utilizou de um vasto conjunto de temas folclóricos resguardados pela memória e a oralidade, com o passar do tempo irá assumir um inolvidável caráter narrativo e literário, ficcional e metaficcional, que também intentará se desligar dessas fontes primígenas, quando se dá uma espécie de autoconsciente "aparte" diante do maravilhoso. Por outro lado, algumas correntes — ficcionais e teóricas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

— continuaram apostando neste conúbio do fantástico com a oralidade e o folclore em não raros exemplos, como intentaremos revelar a partir da escrita do contista pernambucano Jayme Griz (1900-1981).
Palavras-chave: Literatura fantástica e oralidade. Modo fantástico e maravilhoso. Jayme Griz. Roberto Beltrão.

Abstract: This article aims to analyze the possible relationships between the fantastic mode and orality. If in its origins, in the European 18th century, the fantastic used a vast set of folk themes preserved by memory and orality, over time it will assume an unforgettable literary, fictional and metafictional character, which seeks to separate itself from the original sources of the marvelous. On the other hand, some currents — fictional and theoretical — continued to focus on this combination of the fantastic with orality and folklore in many examples, as we will attempt to reveal, based on the writing of Pernambuco short story writer Jayme Griz (1900-1981).
Keywords: Fantastic literature and orality. Fantastic mode and marvelous. Jayme Griz. Roberto Beltrão.

"Uma consideração da oralidade (se assim posso dizer) do animal humano do ponto de vista da evolução exige-nos reconhecer que a linguagem oral é fundamental em nossa espécie, enquanto ler e escrever têm todo o jeito de um acidente recente. É um tipo curioso de arrogância cultural o que pretende identificar a inteligência humana com o domínio da escrita".
Eric Havelock

1. Apontamentos prévios em relação ao oral e ao fantástico

Foi pela via da oralidade que a humanidade veiculou seus conhecimentos ao longo dos milênios, prefigurando suas expressões e compreensão de mundo nas relações com a natureza, e se plasmou

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

enquanto tal. De acordo com Burns, Lerner e Meacham (2003, p. 4-5), alguns dos principais desenvolvimentos da cultura humana foram constituídos muito tempo antes da palavra-signo:

> É costume em geral, entre os historiadores, estabelecer distinção entre o período histórico e o pré-histórico na evolução da sociedade humana. Com o primeiro, referem-se à história baseada em registros escritos; com o segundo, à crônica das realizações humanas antes da invenção da escrita. No entanto, tal distinção não é de todo satisfatória. Deixa a impressão de que os feitos do homem, antes de serem registrados em caracteres ou símbolos que representassem palavras ou conceitos, não tiveram importância. Nada mais inverídico. Pelo menos os fundamentos das façanhas da moderna tecnologia, e até mesmo dos sistemas políticos e sociais, foram lançados antes que os seres humanos fossem capazes de grafar uma única palavra. (2003, p. 4-5)

Desse passado transbordante teriam restado vestígios, na forma de mitos e provérbios que revelariam essa existência anterior aos signos escritos em sua sabedoria prática e poética. Filósofos como Platão e Aristóteles — que também souberam modelar os mitos dentro da construção de seus sistemas logocêntricos — encontraram neles a prova de uma ciclicidade distópica. Mitos e provérbios vistos, por exemplo, por este último autor como

> restos do pensamento de civilizações antiquíssimas, que sobreviveram a grandes catástrofes sofridas pela humanidade por sua capacidade de gravar-se na memória devido a sua "concisão" (*syntomía*) e "agudeza" (*dexiótes*), já que os provérbios são surpreendentes, e o que surpreende chama a atenção e fica retido na memória (*Retórica*, 1412a, p. 20-22). Efetivamente, em *Sobre a filosofia*, defendia Aristóteles que a civilização humana se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> renova continuamente: cada ciclo se conclui com grandes cataclismos que destróem a humanidade periodicamente, mas sempre restam uns poucos sobreviventes a partir dos quais começa um novo ciclo de civilização, que parte dos restos da sabedoria do ciclo anterior, conservados especialmente nos provérbios [...] e nos mitos [...]. [Por outro lado,] o interesse de Aristóteles pelos provérbios não era de tipo folclorístico-documental-compilatório, como no caso dos gramáticos tardios que nos deixaram diversas coleções, mas estava estreitamente relacionado com suas especulações filosóficas. (Sánchez-Elvira; Romero, 1999, p. 14-15)

Esse excerto é importante no que toca às diferenças de perspectiva na recepção da oralidade no mundo antigo: Aristóteles, de maneira semelhante ao que boa parcela dos historiadores antigos fez (Veyne, 1984), utiliza o mito e o provérbio (paremiografia) muitas vezes de maneira alegórica, como base para sua argumentação filosófica e epistemológica[1]. Segundo Sánchez-Elvira e Romero (1999, p. 15-16), muitos tratadistas de retórica igualmente realizarão uma leitura alegórica dos mitos e provérbios, entrevistos como uma espécie de "filosofia popular cuja venerável antiguidade lhes concede credibilidade e autoridade", indiretamente reprimindo possíveis caracteres distópicos e/ou insólitos precursores. É nos chamados mitógrafos, com suas compilações de histórias sobre a genealogia dos deuses e interconectividade dos mitos, que a oralidade se revelará na escrita memorialista numa dimensão mais próxima de um pioneiro olhar etnográfico e antropológico cultural.

1 Contudo, lembrar que o gênero paradoxográfico realizou um arranjo precursor entre a dimensão logocêntrica da história (segundo o modelo de Tucídides) e a 'ficção' nascente (novela grega) com suas *thaumata*, por meio do registro das *mirabilia* 'encontradas' por inúmeros viajantes de cultura grega em terras distantes, especialmente na Índia, a partir de modalizações narrativas *sui generis*, estudadas, entre outros, por Espelosín (1996).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

O mito, por outro lado, também será plasmado artisticamente pelos poetas e primeiros prosadores inventivos (na chamada novela grega), lembrando que, séculos antes do processo de escritura da *Ilíada* e da *Odisseia*, a *existência* de gigantes, sereias, cilas, erínias, sombras no Hades e uma série de outras monstruosidades e fenômenos atrelados ao medo e a uma fuga do cotidiano se consubstanciava sob a forma de histórias orais passadas de geração em geração, que estariam *vivas* nas antigas comunidades antes de receberem roupagens artísticas sob a forma poética de epopeias, poemas líricos, tragédias e comédias. Se o espanto (*thaúmas*) da performatividade oral e gestual dos anônimos aedos e rapsodos se perdeu para sempre, contudo nos restou o maravilhoso (*thaumaston*), conformado pela épica, pelo drama, pela novela e o romance (antigos gregos), vera categoria matricial das futuras narrativas autorais em que o insólito se perfaz.

Cumpre lembrar que essas formas poéticas e narrativas clássicas ainda não se desuniam da oralidade e da coletividade, incluindo-se aí o próprio *diálogo* filosófico. O cristianismo, por sua vez, estará ligado à noção de um princípio vocalizado como Verbo divino, mas que se transmutará aos poucos em palavra-signo sagrada, nos textos escolhidos para compor seus livros. Suas doutrinas devem ser espraiadas por meio da escuta a partir da oralidade, nas pregações, mas tendo agora como coluna basilar a palavra escrita, *modus faciendi* de profunda repercussão a posteriori.

Na verdade, a oralidade sempre foi ressignificada, ideologizada, no processo da recepção e da escrita sob os mais diversos prismas e intencionalidades não apenas no mundo antigo, mas ao longo das

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

eras e chegando ao nosso próprio tempo. A progressiva gestação da autoconsciência romântica, por exemplo, também será modulada por experiências construtivas (obviamente, literárias) a par da memória e oralidade, no ato de voltar-se — noutro exemplo — para uma Idade Média idealizada e dar de ombros para outra idealização, a da imitação do mundo antigo (*imitatio*, *aemulatio*) feita pelos renascentistas e neoclássicos sob o vigilante olhar das poéticas prescritivas e sua censura 'estética'. Alemães, ingleses, franceses, portugueses, entre outros, irão em busca de suas fontes históricas e culturais — ainda muito atreladas à oralidade — em mergulhos nos cancioneiros trovadorescos (poesia), autos medievais (teatro), cronicões e novelas de cavalaria (prosa entre a história e a ficção), antologias hagiográficas e coletas de *miracula* e *mirabilia* (o *thaumaston* redivivo pela vertente cristã) em busca de novos experimentos criativos. E o resultado disso, à sua maneira e *mutatis mutandis*, será o alvorecer de importantes vertentes da série romântica: respectivamente, da poesia de cemitério (*graveyard poetry*), do drama burguês e do melodrama, do romance histórico e da novela gótica, do conto de horror e — destacadamente, para o presente escrito — do conto fantástico.

As relações do romantismo com os veios hauridos da oralidade são bastante complexas e podem levar a diferentes caminhos: lembremos da frase de Paul Zumthor (2010, p. 10-11), de que "a imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir". Em todo caso, o prefácio escrito por J. Grimm (1785-1863) para sua edição de 1819 de contos de fadas e lendas ilustra bem — com suas contribuições e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

'limitações' — como importantes autores da época compreendiam a sinergia entre a oralidade e o texto escrito, no auge do romantismo alemão. Não por acaso, o "Prefácio" é aberto por uma epígrafe de Hesíodo, que augura: "A lenda que se difundiu e vive nos lábios do povo, jamais morre, porque é deusa imortal" (Hesíodo *apud* Grimm, 1961, p. 5), sendo de chamar a atenção a maneira como "lenda" surge em lugar de "mito", numa das infinitas teias de relações especiosas que o romantismo tecerá com o universo da Antiguidade.

Grimm fala com nostalgia do passado alemão, de como as lendas que registrava em sua época seriam pontas de antigos icebergs, outrora muito maiores e vistosos, dentro de sua *práxis* de coleta oral. Há, também, particularidades temáticas e narrativas de acordo com os locais em que as histórias são contadas/anotadas, destacando-se ainda a antipatia pelos processos modernos de comunicação escrita, revistas e jornais que estão na base da indústria cultural nascente:

> Consagramos, então, nossa atenção a tôdas as cousas que, a cada passo, deparávamos, com referência a costumes característicos, provérbios e ditos populares. As formosas lendas dialetais alemãs dos principados de Munster e Paderborn, devemo-las a dois fatores excepcionais; a familiaridade com o dialeto e com as lendas, que, neste particular, se nos apresentaram muito favoráveis. Nestas regiões de liberdade, alemãs, as sagas e as lendas conservaram-se por ser diversão quase obrigatória dos dias de festas, o que concorria para que o distrito se tornasse filão inexaurível de tradições e canções do passado. Nas localidades em que a imprensa não introduziu inovações estranhas e não as sobrecarregou inùtilmente, a reminiscência das coisas passadas é mais viva e, de modo particular, entre a gente de cultura literária limitada ou nula, a tradição conservou-se mais forte e menos obscurecida por idéias estranhas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> Assim, muito provàvelmente, a Baixa Saxônia guardou melhor as tradições que outras regiões. Que coletânea mais completa e rica houvera sido possível nos séculos XVI ou [XVII], em tempos de Hans Sachs e Fischart! (Grimm, 1961, p. 8)

O autor também busca registrar como tentou ser o mais fidedigno possível às histórias matriciais durante suas transcrições, buscando evitar tanto um colorido demasiado caricaturesco como uma escrita antecipadamente pautada por convenções formais da linguagem mais elevada ou edulcorada:

> À coletânea demos-lhe maior importância a fidelidade e veracidade. Nada acrescentamos; não adornamos nenhum fato e nem o vestimos com a roupagem da lenda; transmitimos apenas a essência dêles, tal qual a recebemos. É evidente que o estilo e as minudências são nossas, mas conservamos todos os pormenores deixando assim à coletânea a multiplicidade de forma. Os que alguma vez respigaram em campo idêntico, bem poderão compreender que êste trabalho não é um amontoado descuidado e sem plano; pelo contrário, faz-se mister atenção e tato, que só se adquirem com o tempo e nos permitem distinguir do falso, o que é simples, puro e perfeito. Os vários contos que se completavam, sem que houvesse interrupção e contradição na seqüência, transmitimo-los como um só; quando, porém, apresentaram-se divergências, por terem êles características próprias, preferimos sempre o melhor, guardando os demais para serem anotados. Tais divergências afiguram-se-nos mais estranhas àqueles que nelas apenas vêem alterações, deturpadoras da imagem primitiva, por se nos parecerem meras tentativas de aproximação da forma original, primitiva e inesgotável, que se deve às várias formas de interpretação. A repetição de frases e de traços característicos devem ser considerados como ênfase poética, não se a devendo entender noutro sentido. (Grimm, 1961, p. 10)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Grimm sempre se refere aos termos e usos linguísticos populares derivados dos diversos dialetos alemães, buscando no ato do registro escrito um meio termo que ressaltasse o peculiar sem cair na extravagância e no exotismo, ou mesmo, hermetismo:

> Gostaríamos de conservar a linguagem dialetal característica; se pudéssemos fazer; quanto lucrariam os contos! Neste caso, a cultura, o apuro e a arte da linguagem prejudicam. Sente-se que a linguagem requintada, literária, apesar de mais precisa e clara, e mais transparente, perde o sabor ao afastar-se da substância do conto. É lamentável que o dialeto do baixo Hesse, das proximidades de Kassel, limite do antigo saxônio e franco, se tenha transformado em uma mistura instável, de difícil compreensão do baixo-saxão e do alto-alemão. (Grimm, 1961, p. 10-11)

E defende, por fim — e isto é o mais importante —, a integridade das formas simples (Jolles, 1976), mesmo que transcritas nos contos de fadas de sua coleção, diante do experimentalismo e inventividade autorais que muitos escritores da época ensejavam em suas próprias produções a partir da cultura popular e do folclore[2]:

> Discordamos dessas transformações. É indubitável que o pendor da poesia é a evolução poética, sem a qual a tradição seria coisa morta e estéril. Por êste motivo, em cada região, as histórias são contadas diversamente, conservadas as características que lhe são peculiares.

2 Penso o folclore, em resumo, como um fenômeno movente, amplo, em completa sinergia entre passado e presente, memória em estado de ressignificação sem perda do encantamento pelo passado, evitando, sempre que possível, os exotismos ou certa cultura museológica que podem desligá-lo de sua própria atualidade (a nossa), porquanto signo de relações socioculturais a ser depreendidas dos mais diversos âmbitos, em termos de cultura material e imaginário. Mesmo sendo uma categoria abstrata, a noção de cultura popular que a ele se interliga a meu ver continua válida, mas levando-se em consideração o polimorfismo que lhe é inato como à arte em geral.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> Há, todavia, diferença entre esta modificação semi-insconsciente, uma como que tranquila continuidade semelhante à das plantas e das flores que desabrocham regadas pela fonte perene da vida, e a interpolação de pormenores intencionais, em que as ligações se fazem arbitrariamente, e, embora bem concatenadas, indicam alteração. Isto não podemos permitir. A lei única, em tal caso, estaria na dependência da cultura do escritor, do seu arbítrio, ao passo que, respeitada a ordem natural, o espírito da sabedoria popular impera, não permitindo que tenham expansão as ambições individuais. Se para nós valem as tradições; noutras palavras, se para nós as tradições são o repositório de culturas de outros tempos, compreenderemos, claramente então, que êsse valor intrínseco à própria tradição se perde com aquelas transformações. Com isto nada lucra a literatura, uma vez que ela vive sòmente unida à própria alma, quando então se expande e vivifica, se aquece e fortifica. Qualquer transformação que tire às lendas a simplicidade, a inocência e a pureza, rouba-as ao ciclo a que pertencem e onde são desejadas. (Grimm, 1961, p. 11)

É também de dentro desta discussão sobre as relações entre a oralidade e a escrita, da fidelidade maior ou menor desta última em relação à primeira, na passagem do século XVIII para o XIX, que o fantástico começa a avultar cada vez mais como modalidade *escrita*, autoral e criativa, quando os últimos entraves classicistas (na moralidade e no lastro propedêutico ainda apregoados noutros trechos desse prefácio dos Grimm) e romântico-miméticos historicistas (a literatura e a arte como oriundos de um espírito do povo [*volkslied*] e não da demiurgia do gênio visionário e criador) são postos de lado em nome da completa liberdade imaginativa e metaliterária. Um estudo comparatista entre o conto de fadas *Os três cabelos de ouro do Diabo*, que os irmãos Grimm coletam

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

em sua obra, e o romance fantástico *O pequeno Zacarias, chamado Cinabre*, de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), que se serve da mesma história para sua ultraexcêntrica diegese — por sinal, publicado no mesmo ano da referida edição e prefácio dos Grimm (1819) — poderia surgir-nos qual icônico exemplo de como o modo fantástico vai se sedimentando como imaginação autoral ligada à escrita, mesmo tendo como base, em não raros exemplos, o folclore e a oralidade, progressivamente se delineando do maravilhoso puro (Todorov, 2007), que, por sua vez, se imantará, por suas próprias vias e num semelhante processo contínuo, idealmente a estes dois últimos (folclore e oralidade) no mundo da escrita[3]. A obra de Hoffmann poderia ser vista pelos Grimm, de acordo com a última frase da citação acima transcrita ("Qualquer transformação que tire às lendas a simplicidade, a inocência e a pureza, rouba-as ao ciclo a que pertencem e onde são desejadas"), como um verdadeiro contrassenso, uma escrita absurda que distorceria negativamente a matriz. Isso também pode ser respaldado indiretamente por outra passagem do prefácio dos Grimm, quando se fala em limites para o burlesco e o jocoso, onipresentes no texto hoffmanniano:

> [...] o jocoso, quando repetido, acaba por cansar: sòmente o que é calmo, e tranquilo, e puro, perdura. A mão experimentada nessas transformações se assemelha àquela outra que, em tudo que tocava, transformava em ouro, inclusive os alimentos, mas nem assim logrou matar-nos de fome e sêde, no meio de tamanha opulência. (Grimm, 1961, p. 12)

3 É interessante destacar que L. Vax, em *La séduction de l'étrange* (1965), afirma o contrário disso. Segundo o estudioso, "O fantástico de Hoffmann é menos tributário das tradições populares que das ciências e pseudociências de seu tempo" (Vax, 1965, p. 70). Particularmente, acho muito redutor esse pensamento e, de fato, muitas ligações com a cultura popular e o folclore podem ser encontradas no autor de "O homem da areia".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Mas é justamente essa sobreabundância burlesca e imaginativa que caracterizará o gótico e o fantástico em seus primeiros momentos e ao longo de todo o século XIX. Diferentemente da abordagem mais castiça dos Grimm, outros teóricos — por vezes, também poetas e ficcionistas — do romantismo optarão pela ultrapassagem de limites. Citemos como exemplo desta última visão o "Fragmento 116", de F. Schlegel (1772-1829), considerado um marco teórico inicial importante da série romântica, no qual o crítico propõe à nova produção artística de sua época (no caso, a última década do século XVIII), dentre outras inovações e misturas de gêneros e formas, "Pode[r] se perder [...] naquilo que descreve" e ser, "entre as artes, o que o humor é na filosofia" (Schlegel, 1987, p. 55-56), no sentido de chiste, ou metaficção criativa. Poder perder-se no ato narrativo, ou seja, dar rédeas soltas a inovações chistosas nos processos da escrita (sejam temáticos ou formais) vai de frente à crítica dos Grimm quando estes se referem àquele já citado "amontoado descuidado e sem plano" e a contos em que não deveriam haver "interrupção e contradição na sequência" (Grimm, 1961, p. 10), bem como "interpolação de pormenores intencionais, em que as ligações se fazem arbitrariamente" (Grimm, 1961, p. 11). O modo fantástico seguirá, destarte, uma senda mais afeita à nova série romântica — ou, ao menos, do que se esperava dela segundo os textos teóricos do chamado círculo crítico de Jena, do qual F. Schlegel fazia parte, já que nem todo romantismo, obviamente, é fantástico.

Por outro lado, e curiosamente, naquela que é considerada a primeira abordagem teórica efetiva a refletir autoconscientemente sobre o fantástico, escrita e publicada alguns anos depois por Charles

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Nodier (1780-1844), *Do fantástico na literatura* (1830), a oralidade e o folclore ainda estarão muito entremesclados ao referido modo. Numa perspectiva crítica sócio-histórica tipicamente romântica, a um tempo historicista, evolucionista, impressionista e trans-histórica, Nodier busca compreender o florescimento do fantástico como uma resposta da imaginação humana ao ceticismo e materialismo de sua própria época, desencantada com os ornamentos da fantasia neoclássica e da religiosidade *per se*. A imaginação fantástica quase como uma tábua de salvação idealista diante do controle crítico, num retorno às velhas lendas e tradições medievais, já que

> fora ele [o fantástico] que havia inventado, ou embelezado, a história das idades equívocas de nossas jovens nações, povoado de visões misteriosas nossos castelos em ruínas, evocado nos torreões a figura das fadas protetoras, aberto um refúgio impenetrável na cavidade dos rochedos ou sob as ameias das muralhas, abandonados à terrível família das guivras e dos dragões. Fora ele que iluminara em sua fronte os fogos do carbúnculo, quando eles atravessam rapidamente o céu como uma estrela cadente, ele que desnorteara os viajantes à margem das águas estagnadas, no traço caprichoso do duende que consolava sua vigília na cabana do lenhador, no canto de uma lareira hospitaleira com jogos inofensivos dos gnomos [...]. O fantástico estava por toda parte então, nas crenças mais severas da vida, como em seus erros mais graciosos, em suas solenidades, como em suas festas. (Nodier, 2005, p. 24)

Semelhante aos Grimm e pela vertente francesa, Nodier fará o elogio ao folclore e aos contos de fadas por meio do encômio a Charles Perrault (1628-1703) e sua coleção intitulada *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, ou *Contos da Mamãe Gansa* (1697),

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

como obra de exceção dentro do panorama prescritivo neoclássico, avesso à cultura popular (pode-se depreender isso com a leitura de *Arte poética* [1674], de N. Boileau [1636-1711], que condena os estilos e gêneros populares). O elogio a Perrault revela o novo olhar romântico pelo prisma nodieriano, o qual busca as raízes culturais de sua própria nacionalidade e rebate as críticas ao autor de *Mamãe Gansa*, visto por alguns à época como um imitador de contos orientais, que passam a ser admirados na França a partir de obras como *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient* (1697), de Barthélémy d'Herbelot (1625-1695), e a tradução de Antoine Galland (1646-1715) de *O livro das mil e uma noites*, em tomos publicados de 1704 a 1707. Assim, na contramão da aversão aristocrática de tratadistas anteriores, Perrault é visto como um autor que partiu da oralidade de antigos povoados franceses num processo de transcrição que não buscou copiar a cultura de outros povos, mas realizar um mergulho naquela alma popular (*volsklied*) idealizada pelos românticos:

> Não temo afirmar que, enquanto restar em nosso hemisfério um povo, uma tribo, uma povoação, uma tenda onde a civilização encontra para se refugiar contra as invasões progressivas da barbárie, ele será falado nos clarões da lareira solitária da odisséia aventurosa do *Pequeno Polegar*, das vinganças conjungais do *Barba Azul*, das engenhosas manobras do *Gato de Botas*; e o Ulisses, o Otelo, o Fígaro das crianças viverão tanto tempo quanto os outros. Se há alguma coisa para ser comparada à perfeição sem mácula dessas epopéias em miniatura, se podemos opor algumas idealidades mais frescas ainda aos inocentes encantos do *Chapeuzinho Vermelho*, aos encantos vivazes de Finette e à tocante resignação de Grisélidis, é no próprio povo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> que se deve procurar esses poemas despercebidos, delícias tradicionais dos serões do povoado e dos quais Perrault tirou, acertadamente, suas narrativas. (Nodier, 2005, p. 30)

Ademais, o fantástico consolidar-se-ia justamente pela aproximação maior ou menor das fontes telúricas da oralidade, das festas e memória populares, sendo o exemplo alemão o mais proeminente nesse contexto, segundo Nodier:

> O fantástico da Alemanha é mais popular, e isso se explica, eu o repito, por uma prolongada fidelidade aos costumes da tradição, às instituições expulsas do país e freqüentemente defendidas e salvas ao preço do sangue dos cidadãos; a um sistema de estudos mais geral, mais bem entendido, mais apropriado às necessidades do tempo. Isso se explica, principalmente, por uma repugnância pronunciada pelas inovações puramente materiais, nas quais o princípio inteligente e moral das nações nada tem a ganhar. (2005, p. 33)

Por outro lado, diferentemente do prefácio antes analisado dos Grimm, Nodier não impedirá a livre criação dos contos fantásticos autorais, que bebem das fontes populares, mas também interferem nos temas matriciais de maneira imaginativa e/ou bizarra, compreendendo-os como verdadeiros e necessários, em suma, renovadores:

> Graças sejam prestadas a Musoeus, a Tieck, a Hoffmann, cujos felizes caprichos, alternadamente místicos ou familiares, patéticos ou bufões, simples até a trivialidade, exaltados até à extravagância, mas plenos de originalidade, de sensibilidade e de graça, renovam para os velhos dias de nossa decrepitude as frescas e brilhantes ilusões de nosso berço. Sua leitura produz, em uma alma fatigada das convulsões da agonia desses povos inquietos que se debatem contra

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> uma crise inevitável, o efeito de um sono sereno, povoado de sonhos sedutores que a embalam e a repousam. Essa é a fonte da Juventude da imaginação. (Nodier, 2005, p. 34)

Em uma escala diversa do purismo dos Grimm, como afirmado, Nodier seguirá a perspectiva augurada pelo "Fragmento 116", de F. Schlegel, no que toca à livre expansão formal e temática da imaginação romântica, pela vertente fantástica que se abebera das ditas fontes orais do folclore, destacadamente. Assim, o primeiro texto teórico sobre o fantástico assume positivamente este conúbio entre a arte escrita e o universo oral, que também será corroborado na produção ficcional nodieriana, a exemplo do que podemos ver, dentre outros contos, em "Histoire d'Hélène Gillet" (1832), verdadeiro convite à contação de histórias (fala o narrador: "convido-os a contar ou ouvir histórias, cercados pela família e amigos, pois se supõe que não estareis sós" [Nodier, s.d., n.p.]). Nessa narrativa curta, o autor define metaficcionalmente três tipos de fantástico, numa espécie de digressão inicial: a "história fantástica falsa", a "história fantástica vaga" e a "história fantástica verdadeira". Os contos de fadas de Perrault são coligidos dentro da primeira tipologia, compreendida como um "encanto que resulta de uma dupla credulidade: daquele que conta [contador] e do auditório" (Nodier, s.d., n.p.), ou seja, uma tácita suspensão da descrença diante do que Todorov (2007) chamaria, mais de um século depois, de maravilhoso e/ou maravilhoso puro. Por sua vez, a história fantástica vaga, como o próprio nome indica, estaria próxima de um certo estado de evanescência ou suspensão — fala-se numa "dúvida sonhadora", de uma certa ambiguidade que sugere

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

e antecipa o conceito da hesitação fantástica todoroviana (2007). E, por último, a história fantástica verdadeira, tida pelo autor como "a primeira de todas" (Nodier, s.d., n.p.), a apresentar experiências e fatos aparentemente inacreditáveis que se materializam no cotidiano, por meio de explicações racionais e aos olhos de todos, talvez algo próximo do conceito de gênero estranho todoroviano (2007), adequado à história que o conto desenvolve, de uma moça virtuosa que sobrevive a uma execução penal pública. Provavelmente está aí a matriz das categorias genológicas de Todorov, mas conceitualmente e nominalmente o fantástico ainda se imanta à oralidade e aos contos de fadas, de acordo com o que Nodier qualifica como "história fantástica falsa", este último termo não estando associado a juízos valorativos ou ônus estético (o autor, por exemplo, se refere ao livro de Perrault como "obra mestra").

Em inícios do século XX, os liames teóricos entre o fantástico e a oralidade começam a se desvanecer por conta das novas abordagens do formalismo russo, focadas em funções narrativas, intratextualidade e numa análise mais técnica do *texto* literário. Mesmo assim, os estudos sobre o folclore e o maravilhoso desenvolvidos por V. Propp (1895-1970) são muito devedores dos planos da oralidade, e em seu artigo "As transformações dos contos fantásticos" (1928), o autor ainda afirma poder-se "comparar o estudo dos contos às formas orgânicas da natureza. O folclorista, assim como o naturalista, ocupa-se dos fenômenos diversos que, entretanto, são idênticos em sua essência" (Propp, 1976, p. 245), pondo-se a literatura numa relação direta com o universo empírico. Destarte,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> para estabelecer estes princípios, é preciso considerar o conto em comparação com seu meio, com a situação na qual ele foi criado e no qual vive. Aqui, a vida prática e a religião, no sentido amplo da palavra, terão grande importância. As razões das transformações são exteriores ao conto, e não poderemos compreender sua evolução sem fazermos aproximações entre o próprio conto e o meio humano em que ele vive. (Propp, 1976, p. 248)

Por outro lado, Propp tem o cuidado de ressaltar que muitos dos contos fantásticos não estariam ligados a um horizonte empírico completamente observável devido aos diversos elementos mágicos e imaginativos que lhes seriam característicos. Na verdade, o autor analisa contos de fadas, mas nomeia-os de "fantásticos" numa abordagem crítica semelhante à de Charles Nodier, que ainda não leva em consideração um aparte seminal entre duas categorias/gêneros/modos (fantástico e maravilhoso) distintos:

> O conto fantástico, contrariamente às outras classes de contos (anedotas, novelas, fábulas, etc.) é relativamente pobre em elementos pertencentes à vida real. Tem-se muitas vezes superestimado o papel da realidade na criação do conto. Não podemos resolver o problema da conexão entre o conto e a vida diária senão com a condição de não esquecermos a diferença entre realismo artístico e a existência de elementos provenientes da vida real. Os eruditos cometem por vezes um erro procurando na vida real uma correspondência à narrativa realista. (Propp, 1976, p. 252)

Tem-se aí a abordagem formalista, que passa a garantir progressivamente o aparte entre texto literário e realidade empírica como um todo, especialmente no tocante ao fantástico/maravilhoso. Será esta abordagem teórica que se sobrelevará ao longo de todo o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

século XX, a culminar na célebre *Introdução à literatura fantástica* (1970), de T. Todorov (1939-2017). Ao propor que "os contos fantásticos possuem trinta e uma funções" (Propp, 1976, p. 246), Propp parece realizar essa passagem crítica do purismo inicial dos Grimm e da liberdade imaginativa de Nodier, ainda muito imbricados à oralidade, para uma dimensão efetivamente textual, comparativista, em suma, formalista. Propp é uma espécie de J. Grimm mais focado nos mecanismos da escrita do que na fidelidade idealista e romântica a uma alma popular, por isso a dimensão literária e até mesmo estatística de suas pesquisas sobre o 'fantástico' avulta:

> É preciso dizer aqui algumas palavras acerca dos métodos através dos quais estudamos os contos na escala internacional. A matéria a estudar é tão vasta que será impossível a um pesquisador examinar os cento e cinqüenta elementos do conto procurando-os no folclore do mundo inteiro. É preciso inicialmente estudar os contos de um povo, precisar todas suas formas fundamentais e derivadas, fazer este trabalho com um povo após outro, e, em seguida, passar às confrontações. Portanto, podemos simplificar a tese das formas internacionais e exprimi-la assim: cada forma nacional é anterior à regional, provincial. Mas, uma vez tomado este caminho, não se pode impedir de pensar que a forma difundida é anterior à mais rara. Teoricamente, entretanto, é possível que seja justamente a antiga forma que tenha sido conservada nos casos isolados, enquanto que todas as outras formas são novas. Eis por que a aplicação deste princípio qualitativo (a aplicação da estatística) exige uma grande prudência e uma atenção incessante às considerações sobre a qualidade do material estudado. (Propp, 1976, p. 254)

A análise morfológica e comparativista das narrativas 'fantásticas', que intenta encontrar a constância na aparente dessemelhança,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

passa a ser o objeto central das análises, por meio de procedimentos como redução, amplificação, deformação, inversão, intensificação/enfraquecimento, assimilação interna etc. O conto 'fantástico' russo, segundo Propp e em suma, seria oriundo da bilina e da lenda, estas sim, mais afeitas aos planos da oralidade.

André Jolles (1874-1946) seguirá esse mesmo caminho e, em 1930, com a obra *Formas simples*, entrevê na busca do romantismo alemão pela *volkslied* e pelo folclore os primeiros lampejos do método morfológico (ou formalista) do qual ele próprio seria um dos luminares:

> Se fizéssemos a história do método de interpretação pelas formas, veríamos que desde o século XVIII se encara a possibilidade de construir uma ciência literária a partir da linguagem. A tantas vezes citada frase de Hamman, em *Aesthetica in nuce*, "a Poesia é a língua materna do gênero humano", já contém a semente de tal ponto de vista. A obra dupla dos começos de Herder também tem aqui seu lugar: o célebre tratado sobre a origem da linguagem e, de outra parte, os *Alten Voksliedern* (Antigas Canções Populares) onde ele apresenta exemplos de uma linguagem que, ainda próxima de sua origem, constitui uma "coleta de elementos de poesia" ou um "léxico da alma que é, ao mesmo tempo, uma mitologia e uma epopéia maravilhosa das ações e discursos de todos os seres". Finalmente, encontramos aspectos semelhantes no conceito de "poesia da natureza", de Jacob Grimm. (Jolles, 1976, p. 19)

Porém, o idealismo romântico não ensejara a descoberta do 'elo perdido' entre a voz e a palavra, encapsulado que estava nos atributos de "gênio" e sua consequente cosmovisão pautada pela subjetividade solipsista, a qual ainda não possibilitava suficiente autonomia crítico-teórica para o estudo formal. Caberia talvez aos novos "cientistas da

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

literatura" e à própria "ciência literária" (Jolles, 1976), então nascentes, tal exegese:

> Esses esforços [românticos] não lograram, entretanto, dar uma definição decisiva das formas. Se, de nossa parte, quisermos dar seqüência ao trabalho assim iniciado, deveremos esforçar-nos, em primeiro lugar, por estabelecer em pormenor o itinerário que vai da linguagem à literatura, utilizando todos os meios que a ciência da linguagem coloca à nossa disposição ou, para usar os termos da teoria do espírito objetivo, será necessário observar quando, onde e como a linguagem pode converter-se – e converte-se – em "construção", sem deixar de ser signo. (Jolles, 1976, p. 19)

Destarte, a linguagem se consolida peremptoriamente em forma com Jolles, que assevera: "sabemos que a linguagem [...] conduz [...] diretamente à literatura" (Jolles, 1976, p. 26). O autor entreverá nas chamadas "formas simples" — legendas, sagas, mitos, adivinhas, ditados, casos, memoráveis, contos de fadas e chistes — representações imanentistas que, embora obviamente oriundas da oralidade, parecem constituir um universo próprio, desligado também do trato autoral subjetivo e criativo que as dissipa, a saber: a diferença, sob seu ponto de vista, do conto de fadas anônimo (forma simples) e da novela autoral (forma artística ou literária).

No capítulo dedicado ao conto como forma simples ou literária, Jolles apresenta uma questão que está no âmago das perquirições românticas sobre as diferenças entre cultura oral e letrada, a partir da correspondência entre J. Grimm e Achim von Arnim (1781-1831). Aquele, como vimos, diferenciava uma da outra, enquanto este optava em vê-las ambas como símeis dentro de um mesmo *zeitgeist*:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> Na correspondência [entre eles], publicada em 1811, patenteiam-se as peripécias de um duelo de opiniões que devemos apresentar sucintamente e que gravita em torno de dois termos-chaves: *poesia da natureza* e *poesia artística*. Arnim não via oposição entre esses dois conceitos; a "distinção favorita" de Jacob Grimm inexistia para ele. Escreve Arnim (pág. 110): "Dada essa minha convicção, compreenderás que me recuso a aceitar, de um modo absoluto e genérico, tanto na poesia como na História ou na vida, todas as *oposições* que a filosofia atual se compraz em criar e, por conseguinte, não vejo oposição alguma entre a poesia popular e a poesia erudita..." Jacob Grimm respondeu para definir a sua posição em termos precisos: "A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso é que a poesia moderna assinala os seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome algum; ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma do Todo; já disse que não sei explicar como essas coisas foram arranjadas e feitas mas, para mim, não é mais misterioso do que as águas que confluem num rio para correr juntas [...]". (Jolles, 1976, p. 183)

Tais considerações têm sua fonte em obras anteriores, especialmente aquelas de J. J. Rousseau (1712-1778) em que se buscava ampliar o hiato entre o mundo natural e o civilizado, as quais repercutiriam bastante, pela vertente alemã, em livros de J. G. Hamann (1730-1788), J. G. Herder (1774-1803) e F. W. Schiller (1759-1805), origens essas que, pela brevidade do presente escrito, não poderei deslindar. Fato é — e isto é o mais interessante — que Jolles consegue desfazer esse hipotético paradoxo entre cultura popular (oralidade) e autoria individual (escrita) a partir do próprio ideário romântico:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> Lembro que Seiler falava, em seu *Sprichwörterkunde*, de uma "visão romântica" que atribuía ao poema popular, ao conto popular etc., uma origem nas profundezas insondáveis e misteriosas da alma popular. Essa correspondência mostra que se poderia aplicar igualmente bem o adjetivo "romântico" à idéia que apresenta o poeta, pelo contrário, como a força criadora, pois tal opinião foi consubstanciada em Arnim, cujo romantismo não padece discussão. "Poesia artística", "poesia natural" e todos os conceitos que daí decorrem são uma tradução, em termos românticos, da oposição que se manifesta aqui e assinala uma realidade muito mais profunda. (Jolles, 1986, p. 185)

É por meio desse retorno ao romantismo que Jolles revela indiretamente sua própria posição de que não existiriam hierarquias valorativas entre umas e outras (formas simples e literárias — com o detalhe de que, em sua teoria, a atualização escrita dos Grimm constituiria forma literária, aliás percepção que o próprio Arnim já havia exposto à época diretamente àqueles em sua correspondência), revelando aparentemente um pendor maior para as considerações de Achim von Arnim que as de J. Grimm. O autor literário não se alienaria de sua própria tradição, mesmo quando busca recriá-la das maneiras mais diversas, embora Jolles (1976, p. 192) concorde ainda com tal demarcação: "para usar a terminologia de Jacob Grimm, diremos que a primeira forma [novela] é a poesia artística, 'elaboração', e a segunda [conto {de fadas}] é poesia da Natureza, 'criação espontânea'". Estão delimitados, a partir de então, de acordo com Volobuef (1999, p. 52), "o *Volksmärchen*, ou conto de fadas popular, e o *Kunstmärchen*, ou conto de fadas artístico", este último também se aproximando, em termos de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

experimentação, da novela gótica inglesa e da tradição alemã da *Nachtstücke*, ou peça noturna.

Assim estabelecido, observam-se três tendências críticas gerais, *grosso modo*, nas relações entre o universo da oralidade e o da escrita criativa com propensões ao maravilhoso ou ao insólito, entre o século XIX e a primeira metade do século XX: a que parte da oralidade e, mesmo a transcrevendo, permanece fidedigna a ela, quase que observando no ato da escrita um processo de corrupção que cumpre ser depurado (Grimm); a que separa o que compreendemos hoje como o maravilhoso dos contos de fadas, imbricado ao folclore e à oralidade, das narrativas genuinamente autorais ([que podem ou não consubstanciar o fantástico ou criar novas nuances e proposições dentro do próprio maravilhoso, embora Jolles não se debruce sobre o modo fantástico como hoje o compreendemos] Jolles); e a que visa um amálgama sem barreiras entre tradição e autoria literária criativa (Nodier, Arnim).

Parece-me que as teorizações mais concertadas ao fantástico, surgidas a partir da segunda metade do século XX, seguirão a via formalista aberta por Propp e Jolles, buscando compreendê-lo como efeitos imanentes a procedimentos narrativos e estilísticos, olvidando-se continuamente alguma possível ligação sua com os elementos orais, embora aqui e ali toquem em temas folclóricos quando do estudo de enredos e motivos.

É o que ocorre, por exemplo, com Pierre Castex (1924-1991) e seu *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), que cita o folclore e as tradições populares apenas uma vez para explicar

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

a origem dos caracteres sobrenaturais, de "cor fantástica" (Castex, 1951, p. 251), de *La guzla* (1827), coleção de baladas de Prosper Mérimée (1803-1870).

Louis Vax (1924-2020), em *L'art et la littérature fantastiques* (1960) e *La séduction de l'étrange* (1965), é outro que trabalha a influência do folclore enquanto temáticas apropriadas pelo gênero conto fantástico. Numa passagem específica da primeira obra, chega a demarcar a história narrada oralmente da escrita fantástica, sem inter-relacioná-las ao fim e ao cabo:

> A literatura fantástica, sabêmo-lo com certeza, é aquilo que o homem fez das superstições quando, cessando de tomá-las a sério, viu nelas matéria para a criação artística. As lendas terroríficas que os camponeses contam para si não são em princípio *contos* fantásticos, já que contadores e audiência creem nelas. Contudo, uma intenção artística pode ser detectada. Os contadores são menos metafísicos que romancistas. Os bretões possuem suas histórias do dia e histórias da noite. Elas não são contadas nem cridas nas mesmas horas do dia e nos mesmos momentos do ano. (Vax, 1965, p. 12)

Apesar de afirmar que não haveria aprioristicamente temas e motivos fantásticos, há um subcapítulo no mesmo livro, "Os motivos na literatura oral", em que compara o "motivo", agrupado às histórias folclóricas de matriz oral, ao "tema fantástico", ou seja, quando o motivo se 'fantasticiza' num conto fantástico, utilizando como exemplo várias narrativas em que um gato aparece, analisando os mecanismos específicos que o fantástico plasma no âmbito do estranhamento e da literariedade, diversamente de outros gêneros de discurso. O autor é taxativo: "O fantástico é forma, seus motivos são apenas matéria"

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

(Vax, 1965, p. 74), no sentido de que estes se tornam ambíguos e indeterminados justamente por estarem inseridos em um conto literário fantástico. Tudo isso é corroborado em *L'art et la littérature fantastiques*, quando no subcapítulo "As superstições populares" o autor lembra que os leitores atuais de contos fantásticos não têm preocupação alguma em saber se o fato extraordinário ocorreu empiricamente ou não, dando a entender que ela seria primordial no âmbito da oralidade, âmbito esse ligado ao passado: "o público antigo [a audiência que experienciava narrativas orais maravilhosas] e o público moderno não possuem a mesma mentalidade. Em primeiro lugar o leitor moderno não se pergunta se a narrativa é verdadeira" (Vax, 1970, p. 7), já que o fantástico pressupõe um pacto ficcional há muito assimilado em termos genológicos e de campo literário. Porém, o mais curioso é que Vax (1965, p. 69) faz descender o conto fantástico de um gênero ainda ligado às tradições orais: "O conto fantástico contemporâneo não tem por ancestral o conto popular (*Volksmärchen*), mas a lenda (*Volkssage*)", embora não desenvolva profundamente tal inferência. De certa forma, Vax se aproxima das considerações de Propp, antes analisadas, ao ter a lenda como forma simples principal na árvore genealógica do conto fantástico, embora conceitualmente, como afirmado, a noção de 'conto fantástico' deste último se ligue ao maravilhoso.

T. Todorov (1939-2017), em *Introdução à literatura fantástica*, aprofundará a dimensão literária do conto fantástico visto como gênero ficcional entre outros, a saber: o estranho e o maravilhoso. Toda sua teoria se desenvolve a partir do processo de leitura (há também a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

pressuposição de um leitor implícito do fantástico), por meio da qual o gênero fantástico poderá ser confrontado com os outros dois aludidos acima e com a alegoria e a metáfora poética. De acordo com o autor,

> A literatura não é representativa, no sentido em que certas frases do discurso cotidiano podem sê-lo, pois ela não se refere (no sentido preciso da palavra) a nada que lhe seja exterior. Os acontecimentos narrados por um texto literário são 'acontecimentos' literários, e do mesmo modo que as personagens, interiores ao texto. (2007, p. 66)

Embora Todorov assuma a necessidade de referencialidade e mimetismo do texto — afinal, em sua teorização, o fantástico precisa do 'real' para sua confrontação — a dimensão ficcional e não empírica avulta, por conta da perspectiva formalista/estruturalista de sua argumentação, que influenciará definitivamente na compreensão do fantástico como um todo. Para Todorov (2007, p. 83-84), "nem toda ficção, nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal". Este último termo deve ser compreendido em sua contiguidade à dimensão diegética da ficção, onde tudo é texto e recepção (modos de leitura), *ficção* essa à qual se coadunam, segundo Todorov (2007), o maravilhoso puro dos contos de fadas, o maravilhoso instrumental *sci-fi*, o sobrenatural explicado das novelas góticas, a literatura do absurdo de Franz Kafka (a que hoje chamamos neofantástica), e assim por diante.

Criticado por teóricos subsequentes, o conceito de *gênero* fantástico todoroviano dará lugar paulatinamente a uma percepção de modo literário (*modo* fantástico) que, ao fim e ao cabo, também corroborará uma semelhante dimensão textual de caráter formalista.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Embora tenha ganho uma bem maior abertura e dinamicidade, o fantástico compreendido como modo igualmente assumirá um efeito textual quase sempre desligado de qualquer contato com a experiência da oralidade, embora dentro dessa nova elasticidade — o modo fantástico abarcando diversos gêneros e ainda outras modalidades —, em essência também poderia se ligar a enunciados reverberadores das formas simples e da dita oralidade.

Irène Bessière (1928-2022), por exemplo, em *Le récit fantastique* (1974), ao propôr uma seminal incompatibilidade entre o real e o sobrenatural no fantástico, que vai além daquela hesitação deste entre dois outros gêneros (estranho e maravilhoso) proposta por Todorov, fá-lo tendo como base a aporia de uma escrita que se pauta pela contradição entre o que se diz e desdiz simultaneamente, tendo o real como base. Embora Bessière (1974, p. 10) assuma que o efeito fantástico não seja tão diverso "das manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular", ela conclui que "a narrativa fantástica é a fonte de si própria como toda narrativa literária" (Bessière, 1974, p. 11).

Outrossim, Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980) — e em escritos posteriores que corroboram a dimensão modal do fantástico —, com seu conceito de metaempírico e análise de elementos narrativos por meio das categorias actanciais de A. J. Greimas (1917-1992), também é outro importante autor que não cita ligações com a oralidade, visto que sua noção de fantástico tem uma base eminentemente textual.

Rosemary Jackson, em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), lembra que Todorov não se preocupou com a dimensão social, política

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

e psicológica da experiência do fantástico literário, mas ela própria busca, em seu estudo, por meio de uma "perspectiva psicanalítica", as "qualidades *narrativas* do modo [fantástico]" (Jackson, 1998, p. 4, grifo meu). Jackson cita o folclore como raiz do gótico setecentista e oitocentista e do fantástico moderno, ao lado dos mitos, misticismo, lendas, contos de fadas, antigos romances e cultura carnavalesca, contudo não aprofunda mais essa dimensão, em especial no tocante à oralidade. Semelhantemente ao que ocorre com outros estudiosos, a autora estabelece entre o folclore e o fantástico uma relação de anterioridade do primeiro diante do segundo, mas não de contiguidade/interconectividade contínua, que é a que sugiro neste texto.

Remo Ceserani (1933-2016), em *O fantástico* (2004), por sua vez, apenas analisa textos literários para a compreensão do fantástico enquanto modo, e, no quarto capítulo da obra, "As raízes históricas do fantástico", cita como seus antecedentes a novela e o romance góticos, o *schauerroman* alemão, o *roman noir* francês, os escritos filosóficos e a paraciência (ocultismo) do século XVIII etc., sem nenhuma menção a gêneros não textuais. Até mesmo na montagem de sua galeria de motivos fantásticos, bem como dos procedimentos narrativos típicos deste modo, não faz a mínima menção ao folclore nem à oralidade.

A mesma perspectiva é seguida por Rosalba Campra (1940-), em *Territórios da ficção fantástica* (2008), e D. Roas (1965-), nos artigos que compõem sua *A ameaça do fantástico* (2013). Campra, por sinal, é uma das primeiras a relatar

> A passagem de um fantástico predominantemente semântico, como o do século XIX, a um fantástico do discurso, como o que parece ter sido afirmado a partir

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> da segunda metade do XX, [que] está paralela com a experimentação nascida de uma consciência linguística que se manifesta, sobretudo, como autoquestionamento: o texto que pensa por si próprio, que se contempla em sua condição de objeto criado pela escritura, que se propõe ao leitor como projeção da própria atividade. (Campra, 2016, p. 191)

Mesmo estando dentro dessa concepção literária do fantástico, é interessante (e importante) como no quarto capítulo da obra, "A arte de narrar", Campra cita exemplos em que pode ser estabelecida uma certa relação entre os efeitos do modo fantástico e a oralidade, *dentro da própria diegese*, a partir das focalizações de alguns personagens e narradores de contos fantásticos escolhidos. Assim, neles ocorrem por vezes convergências entre oralidade (intradiegética e, também, do ponto de vista da recepção) e narrativa:

> A convenção da oralidade se inscreve no mesmo paradigma [de narrativas que se revelam como – efetivos ou hipotéticos – registros orais]. Ao reclamar do leitor uma atitude de ouvinte, esse tipo de narração está reclamando a aceitação da presença do narrador no espaço do próprio leitor. A existência de formas mistas, no entanto, pode criar certa ambiguidade à função do procedimento, como na abertura de 'The Haunted Mill; or the Ruined Home' (1891), de Jerome K. Jerome, que faz parte de uma coleção que já no seu título se propõe como narração oral: *Told After Supper*. A voz narrante é a de um certo Coombes, mas a simples presença de outra voz que a marca precisamente para dar uma identidade basta para criar uma distância inverificável entre a voz do narrador e seu destinatário [...]. Como é de se supor, quando essas contaminações se exercitam sobre a materialidade do texto, o efeito desassossegante se acrescenta. (Campra, 2016, p. 110)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Nas análises que realiza a partir de dois outros contos selecionados, “Lejana” e “Axolotl”, ambos de J. Cortázar (1914-1984), novamente a autora revela como determinados procedimentos narrativos ligados à fala corroboram na criação do efeito fantástico. No primeiro, “Lejana”,

> lemos um “diário”, ou seja, a reprodução de uma escrita. Mas quando Alina fecha seu diário, e uma voz neutra – na que identificamos uma prova da metamorfose – narra o encontro na ponte, onde está escrita essa voz? Com que timbre ressoa? Por acaso é um ato mental? Ou se trata apenas do final do conto que estamos lendo em um livro que na capa leva o nome de *Bestiário*, e todas as nossas perguntas são ociosas, porque não estão previstas na tarefa (na aventura) do leitor desse conto? (Campra, 2016, p. 110-111)

Por fim, em “Axolotl”, Campra fala sobre a ambiguidade do narrador protagonista, que se metamorfoseia em animal, confundindo-se os estatutos da própria linguagem, a oralidade aparecendo dentro dessa aporia:

> Algum caso há, no entanto, em que a pergunta sobre a natureza do meio do que estamos lendo não só é pertinente, mas constitutiva, enquanto a afirmação de existência material do conto representa, ao mesmo tempo, seu questionamento. Na frase que encerra “Axolotl”, de Cortázar, o protagonista-narrador comprova sua definitiva transformação em peixe, e ao mesmo tempo em que dá como irrebatível a verdade do narrado, abre um vórtice sobre a verdade da narração [...].
>
> O que o leitor está lendo não pode ser o conto escrito pelo homem (“él”), enquanto o uso verbal do futuro nega insistentemente (“acaso va a escribir”, “va a escribir”) que já tinha sido escrito; isto é, garante que o que estamos lendo coincide com o ato de narração de axolotl.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> Mas o uso de "esto" (ostensivo atribuível exclusivamente ao momento da enunciação) para indicar o texto de "Axolotl", afirma que o que o leitor tem diante de seus olhos ("todo esto"), é a matéria escrita pelo homem. Ou afirma uma coincidência dupla: o narrador preso no aquário narra a si mesmo através do homem de fora, que, no ato de narrar, é axolotl. O texto que o leitor lê é, então, a narração do axolotl enquanto torna-se escrita, em um agora compartilhado e ainda aberto ao futuro. No entanto, sua condição de material já concluso ("un cuento"), ao mesmo tempo em que torna possível a leitura, o confina no passado: um tempo anterior à própria leitura. Anterior também à narração? (Campra, 2016, p. 111-112)

É de dentro desses problemas criados pela tensão entre o personagem-narrador que fala e a escrita do conto que são gerados os efeitos fantásticos de "Axolotl", numa tensão entre a voz desse personagem e o texto propriamente dito, que gera muitas ambiguidades típicas do modo fantástico. Destarte,

> O paradoxo narrativo criado pelos indicadores temporais e pessoais é, neste caso, na mesma medida que a metamorfose do homem em peixe, razão do fantástico. Em última instância, ao suscitar uma interrogação sobre a forma de existência do conto, o desdobra em uma reflexão sobre o poder da literatura como criadora de objetos inverificáveis, mas presentes.
>
> O nível semântico não aparece como o único espaço em que se gera a dimensão fantástica de um texto: as variações, deslizamentos e sobreposições na voz narrante atuam nesse mesmo sentido. O fantástico pode se definir também como uma emanação do ato narrativo, das formas e condições específicas que o tornam possível. (Campra, 2016, p. 112)

Apesar de profundas, no limite as análises de Campra ainda são desenvolvidas em território diegético-literário, em geral, como visto,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

pouco poroso a uma reflexão extraliterária mediada pela presença da oralidade.

Antes de trazermos algumas abordagens teóricas que intentaram se debruçar mais focada e delimitadamente sobre a oralidade dentro e em meio ao fantástico, cumpre uma breve citação neste momento ao chamado realismo maravilhoso, que soube trazer de volta a ficção para o universo empírico em trocas criativas e proveitosas, em termos de ficção e crítica/análise teórica. Assim, é digno de menção o estudo *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (como tese, defendida originalmente em 1976), em que Irlemar Chiampi, mesmo trabalhando em planos estruturalistas, revela numa ampla perspectiva comparativista (teórica e ficcional) como uma nova percepção de real que abarca e aglutina o imaginário e o sobrenatural se conjuga e perfaz noutros espaços geográficos, distinta do 'logocentrismo europeu', em que um olhar racionalista geral, *grosso modo*, insistiu em afastar o sobrenatural da realidade empírica. Apesar de citar negativamente a existência de "um monótono folclorismo pitoresco sobre o *llano*, a pampa, a selva, etc." (Chiampi, 2008, p. 20), detectado em romances de tipo regionalista sul-americanos das três primeiras décadas do século XX, a autora analisará a gestação progressiva de uma nova experiência de maravilhoso — realismo maravilhoso — nessa mesma latitude geográfico-cultural, bem diversa do fantástico europeu setecentista e oitocentista:

> Ao contrário da 'poética da incerteza', calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o 'outro lado', o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. (Chiampi, 2008, p. 59)

Um novo mundo literário se abre com o realismo maravilhoso e dá-se uma espécie de renovação do velho fantástico; o insólito se relativiza por meio de uma naturalização possibilitada por saberes, usos místicos e imaginários culturais típicos de outras experiências ontológicas que fazem com que as *mirabilia* sejam subsumidas pelas *realia*, e vice-versa. A velha dicotomia geradora de estupor ou hesitação, jamais resolvida, entre o real e o sobrenatural do fantástico europeu se vê subitamente eclipsada:

> Neste processo [...], suspende-se a dúvida, a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da nobre natureza [...].
>
> Se no fantástico tínhamos uma relação metafórica entre a emoção e o evento antitético, agora a ausência do medo e da dúvida deslocam a figuração para o conceito de sistema do leitor [...]. Ao leitor desamparado e aterrorizado pela fuga do sentido no fantástico, é restituído o sentido: a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas.
>
> Neste resgate de uma imagem orgânica do mundo, o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal. A vacilação, expressada pela modalização ("me parece que...") – e largamente praticada pelo narrador ou personagens fantásticos –, não se inclui entre os seus traços discursivos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito. (Chiampi, 2008, p. 61)

Como dito, esta subtração do caráter negativo e impossível do fantástico anterior se dá por uma abertura ao imaginário de determinados povos e culturas que transformam o aparentemente impossível em elemento cotidiano. Em outras palavras, a escrita se volta novamente ao universo empírico e a elementos de ancestralidade cultural. Nas análises que Chiampi faz de *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier (1904-1980), por exemplo, fica claro como o imaginário cultural e cultual de certos grupos elide por completo o estranhamento do anterior fantástico europeu:

> Assim, as metamorfoses do escravo foragido Mackandal não se prestam para atormentar os homens, nem para criar no leitor qualquer dúvida sobre a possibilidade de transgredir a separação entre espírito e matéria, o mental e o físico. Vinculadas à prática mágica da religião vodu, tais metamorfoses são "naturalizadas", ao adquirir uma função histórica e social de promessa de libertação para os negros haitianos. (Chiampi, 2008, p. 63-64)

Mas, mesmo se esteiando em tradições ancestrais, a nova modalização do insólito naturalizado proposta pelo realismo maravilhoso não necessariamente — e nem sempre — estará conjugada às manifestações orais, por igualmente se atrelar a construtos literários nos quais se prescinde por completo dessas referidas tradições, a exemplo de vários contos de Jorge Luís Borges (1899-1986), Julio Cortázar, J. J. Veiga (1915-1999), dentre outros.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Por outro lado — e é isto o que me interessa —, seria possível reafirmar o antigo impacto do insólito e do fantástico oitocentista europeu em produções mais contemporâneas, que, numa primeira leitura e por terem sido escritas dentro de outros horizontes geográficos e intencionalidades estéticas, poderiam ser confundidas como pertencentes ao realismo maravilhoso? E, indo além, a cisão entre natural e sobrenatural geradora de inquietação e medo — às vezes, até mesmo horror cósmico (Lovecraft, 2008) — plasmar-se-ia em textos que buscam se aproximar tanto da oralidade e do registro folclórico como também do universo empírico em que foram gestados?

Alguns teóricos admitem esta possibilidade, da qual compartilho.

Jean-Baptiste Baronian, por exemplo, ainda em 1978, na primeira edição de *Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain*, posteriormente aumentada (em tiragens a partir do ano 2000), no subcapítulo "Fantastique et traditions populaires" afirmava o seguinte, em relação à influência do folclore francês sobre a produção literária das primeiras décadas do século XX:

> Ninguém ignora que as ligações existentes entre a ficção fantástica e as tradições populares são bem numerosas. Para alguns, além disso, a mitologia popular, o folclore, as lendas antigas estão na origem do fantástico moderno, um gênero que, sob formas menos rústicas e primevas, não teriam menos que perpetuado as eternas obsessões coletivas, já presentes nas literaturas orais, o maravilhoso, os costumes tradicionais em vigor no campo, onde o homem, por viver em comunicação imediata com a natureza, desenvolve um comércio secreto com as forças ctônicas e está mais inclinado a crer nos poderes elementais que, segundo ele, presidem a marcha das coisas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> E depois que a etnografia tradicional tornou-se uma ciência autônoma, sob o estímulo de Paul Sébillot, de Marie Bonnet, de P. Saintyves, de Jean-François Bladé e, sobretudo, de Arnold Van Gennep, de quem cumpre assinalar o monumental e inspirado *Manual do folclore francês contemporâneo* (1943), possuímos uma massa de documentos por meio da qual não é difícil perceber o quanto a ficção fantástica deve às tradições populares. (Baronian, 2007, p. 2007)

Embora trace nesse excerto uma antecedência do folclore em relação ao "fantástico moderno", mais à frente Baronian tratará de revelar vários exemplos em que o conúbio entre ambos se faz vivo e presente. Nesse ínterim, também realiza uma diferenciação entre escritores e obras que nos recorda o aparte entre o conto de fadas popular e conto de fadas artístico estabelecido no período romântico, citando vários autores franceses que desde o século XIX apostaram no amálgama da escrita com a oralidade folclórica. Segundo suas próprias palavras:

> Mais frequentemente, estes escritores não fizeram mais que transcrever uma lenda ou conto popular, sem jamais inventar, tendo como base esse material [folclórico], uma situação original ou compôr uma história inédita. É verdade que não lhes podemos reprochar, já que precisamente sua intenção consiste em traduzir da maneira mais fiel histórias que foram contadas ao longo dos séculos neste ou naquele país, nesta ou naquela província, a respeito desta ou daquela prática – um costume, uma festa, uma crença, uma superstição local. (Baronian, 2007, p. 205-206)

Dentro dessa vertente, Baronian (2007) cita autores como Paul Lacroix (1806-1884), Samuel-Henry Berthoud (1804-1891), J. A. S. Collin de Plancy (1794-1881), George Sand (1804-1876),

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Paul Féval (1816-1887) e, especialmente, Charles Deulin (1827-1877), um conhecido folclorista francês que em obras como *Contos de um tomador de cerveja* (1867) e *Contos do rei Cambrinus* (1873), teve o condão de criar textos saturados de fantástico e maravilhoso numa dinâmica direta com a memória e a oralidade. Por sua vez, a partir de outro autor, Anatole Le Braz (1859-1926), ainda de acordo com Baronian, haverá uma mudança de paradigma no universo francês contemporâneo por meio de uma guinada para um trabalho mais original e menos memorialista:

> Seus *Contos do sol e da bruma* (1913) possuem, com efeito, a forma de narrativas de imaginação nas quais a lenda e a tradição bretãs são utilizadas sobretudo como argumentos iniciais, telas de fundo, mesmo que continuem mais ou menos intactas. Pode-se afirmar que Anatole Le Braz escreve contos à maneira da tradição popular, mas que não hesita em fabular por conta própria sempre que o deseja, oferecendo livre curso à sua inspiração pessoal. É semelhante ao que outros farão, a exemplo de Henri Pourrat (1887-1959), que publica os treze volumes do *Tesouro de contos* (1948-1962), ou de textos como *A feiticeira do cantão* (1933) e *O homem na pele de lobo* (1950), nos quais vigora claramente a lenda de caráter sobrenatural. (Baronian, 2007, p. 206)

Baronian (2007) cita ainda outros ficcionistas que trabalharam ora numa dimensão de coleta e registro de histórias, ora como criadores de obras fantásticas influenciadas por material oriundo de tradições folclóricas e orais, a exemplo de Claude Seignolle (1917-2018), um folclorista que coletou uma miríade de enredos das mais diversas províncias francesas, utilizando-as na composição de seus contos e romances fantásticos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Mas, em termos teóricos, foi Jean Molino (1933-2024), em um conhecido artigo, “O fantástico entre o oral e o escrito” (1980), quem abordou mais verticalizadamente o assunto. Molino já começa seu texto com as seguintes considerações:

> Já muito se estudou o fantástico, mas quase sempre debruçamo-nos sobre o fantástico escrito. É bem verdade que o gênero fantástico legitimamente plasmou-se, por meio de obras pertencentes à ‘grande’ literatura, em textos advindos da literatura de massa, da ‘infra’ ou da ‘para’literatura, qualquer que seja o nome que lhes demos. Mas nunca o associamos a temas e formas oriundos da literatura oral e do folclore. A análise literária é, pois, fiel ao engajamento que manifesta a etimologia do termo que designa seu objeto [literatura fantástica]: a literatura é assunto das letras, ou seja, da escritura. Por outro lado, e curiosamente, os especialistas do folclore revelaram uma tendência a subestimar, ou mesmo, a apagar o fantástico de suas pesquisas, por lhes parecer um domínio menos legítimo, menos digno, menos tradicional talvez, que aquele dos contos maravilhosos ou dos provérbios [...]. Assim se explica o porquê de não nos interrogarmos sobre os liames que existem entre o fantástico escrito e o fantástico oral, entre fantástico literário e fantástico folclórico. Trata-se de um dentre outros exemplos que interditam toda a aproximação entre literatura e antropologia: fechada em seu historicismo ou em seu formalismo, a análise literária será incapaz de renovar-se se não aceitar a literatura como uma conduta humana fundamental a par de uma visão antropológica. (Molino, 1980, p. 32)

Em sua teorização — e, neste quesito, talvez seguindo as pegadas de Propp e Vax —, Molino faz descender o fantástico “escrito” da lenda oral (e não do maravilhoso entrevisto nos escritos hagiográficos, que constituiriam uma espécie de outridade), a qual misturaria

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

elementos cronotópicos reais com a irrupção de um sobrenatural de tipo inquietante. Isso é feito a partir de certas tipologias discursivas *orais* que o autor toma de empréstimo ao folclorista alemão Hermann Bausinger (1926-2021) e sua *Formen der Volkspoesie* (1968), a saber: história faceciosa (*schwank*), conto maravilhoso (*märchen*), lenda hagiográfica (*legende*), lenda popular não hagiográfica (*sage*), exemplo (*beispiel*) e anedota (*anekdote*). Ainda baseado nesse autor, Molino (1980) clarifica as diferenças entre "lendas demoníacas", "lendas históricas" e "lendas etiológicas" (conceitos bausingerianos), pensando a partir destas a possibilidade de um "fantástico demoníaco (feitiçaria, morte e fantasmas), fantástico histórico (que apresenta o que os atuais sociólogos cognominam de eventos de crise coletiva, catástrofe e/ou desastre; pensemos, por exemplo, no sucesso atual dos filmes-catástrofe) e fantástico etiológico (gigantes, anões ou gênios ligados a um lugar ou objeto específicos)" (Molino, 1980, p. 34). Desses motivos e tipologias, Molino extrai a árvore genealógica oral do fantástico literário, continuamente rediviva; dessarte, ao abordar, por exemplo, as velhas histórias de fantasmas oriundas da "lenda popular", o autor afirma o seguinte: "[nelas já] se impõe a forma canônica do relato [narrativa], composta de cinco tópicos: a garantia da veracidade do narrador, a ancoragem no real, o lugar de transição, a aparição e a ascensão em direção à catástrofe" (Molino 1980, p. 35).

A partir desses importantes marcos conceituais de Molino, advindos das tipologias orais bausingerianas, que imbricam o folclore e a oralidade às representações textuais e literárias do modo fantástico, realizemos agora uma breve análise da obra

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

ficcional do escritor pernambucano Jayme Griz (1900-1981), que, segundo o ponto de vista do presente texto, evidencia com grande representatividade tal amálgama.

2. Jayme Griz: entre o oral, o horror e o fantástico

Jayme Griz nasceu na cidade de Palmares, localizada na zona da mata sul pernambucana, distante da capital recifense 121 quilômetros, berço de outros autores de destaque no universo da ficção e da cultura popular do estado, a exemplo do romancista Hermilo Borba Filho (1917-1976) e do poeta Ascenso Ferreira (1895-1965). Além de folclorista e poeta, foi autor de dois livros de contos, durante muito tempo esquecidos e nunca reeditados, mas hoje bastante estudados, *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969). Nesses dois livros somos absorvidos por um imaginário folclórico ligado às matas, à memória de antigas herdades e às pequenas vilas rurais com sua gente simples, que se desdobra também por meio de imagens de decadência inspiradas na realidade, no caso, dos velhos engenhos e usinas produtores de açúcar que há séculos foram responsáveis pela pujança econômica do estado, mas que desde a época de Jayme Griz (primeiras décadas do século XX em diante) transformavam-se lentamente em ruínas que faziam lembrar velhos castelos góticos abandonados.

No prefácio que escreve para *O lobishomem da porteira velha*, datado de 1955, Gilberto Freyre (1900-1987) faz o elogio da obra ao tempo em que cita os procedimentos de registro da oralidade folclórica e os recursos estilísticos de Griz, recordando-nos aquele *modus operandi* existente desde a época de J. Grimm, que buscava um meio-termo entre a caricatura pitoresca e o beletrismo:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> Quando digo que se trata de livro surpreendente, não exagero: o sr. Jayme Griz alcança nas páginas de sua coleção de histórias de assombrações de engenho um vigor dramático na narrativa que marca uma nova fase no desenvolvimento do seu talento de escritor e da sua técnica literária. Apresenta-se desembaraçado da má retórica que também atinge entre nós os escritores especializados em temas folclóricos, fazendo que alguns dêles percam todo o poder literário de narração ou estilização de histórias colhidas da bôca do povo. Uns sob o pendor para o caipirismo exagerado, cabalístico e a seu modo retórico. Outros, sob a preocupação da narrativa eloqüente. Preocupação que também resulta, quase sempre, em literatura de todo postiça: postiça quando finge ser ingênua e postiça quando simula ser erudita em tôrno de temas rústicos. (Freyre, 1956, p. 14)

Apesar da indicação de Griz, inserida logo após o prefácio de Freyre numa página de abertura, em letras capitulares e talvez em substituição a alguma hipotética epígrafe — "ESTE LIVRO DEVERÁ SER LIDO, DE PREFERÊNCIA, À NOITE" —, os dez contos que o constituem acusam a mais verticalizada ligação com a oralidade que se pode esperar em narrativas que buscam emulá-la. A começar pelo conto de abertura, que dá título ao livro, o qual relata a história de um engenho mal-assombrado:

> O engenho Cafundó ainda hoje é conhecido em todos aquêles velhos sítios que o cercam, como mundo de abusão, terra de lobishomem, toca de malassombrado.
> Cafundó mete mesmo mêdo a gente. Perdido em meio de espêssa e vasta mataria, encravado entre serras onde o vento zune noite e dia, sombrio e triste, aquilo só parece mesmo toca de malassombrado.
> As histórias que se contam dêsse engenho são de arrepiar [...]. (Griz, 1956, p. 21)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Períodos curtos; repetições de palavras e frases (como ocorrerá em muitas outras passagens); contenção na construção de espaços e descrição de personagens (estes últimos, mais tipos que verticalizados psicologicamente) e diálogos; a presença de um narrador que desenvolve sua história como se contada oralmente, por vezes aos sussurros e sugerindo-se também toda uma performance diante de um receptor ouvinte são algumas das marcas estilísticas grizianas. Comparem-se, por exemplo, essa aproximação textual da fala com o regionalismo fantástico muito mais focado nos ademanes narrativos e literários, em busca de um hiper-realismo que beira o pitoresco na fala dos personagens e descrições tópicas, de um conto como "Assombramento", do livro *Pelo sertão* (1898), do escritor mineiro Afonso Arinos (1868-1916), e ver-se-á a diferença entre a oralidade fantástica, ou fantástico oral, de Jayme Griz.

No conto "O lobishomem da porteira velha" já nos são apresentadas as principais nuances entre os personagens e a possibilidade do sobrenatural. Desta forma são descritos, pelo narrador de grau zero (que nos recorda um anônimo contador de histórias), os seus protagonistas, dois agricultores que vão trabalhar no engenho Cafundó, Zé Valente e Chico Magro, em suas relações com o invisível:

> Zé Valente e Chico Magro, por êsse tempo, já estavam senhores de tudo o que se dizia de Cafundó. De suas histórias arrepiantes de almas penadas, andando de noite pelas estradas, seus lobishomens, suas abusões, etc. Moços e fortes, acostumados, no sertão longínquo, com as grandes caminhadas, de noite e de dia, pelos lugares mais ermos e esquisitos, habituados com o urro das onças no alto das serras, identificados, finalmente, com tôdas as calamidades próprias de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> seu meio, eram, por isso, desassombrados de tudo, apesar de acreditarem na existência de tôdas essas coisas estranhas e esquisitas que tôda a gente das brenhas respeita e teme, desde o berço, por instinto. (Griz, 1956, p. 23)

Acusa-se um temor latente que, ao fim e ao cabo, faz rememorar a possibilidade *real* do sobrenatural nos moldes do realismo maravilhoso, mas logo isso irá progredir, por ocasião do surgimento e implementação do fantástico e do horror, visto que a irrupção do insólito também é possibilitada nesse contexto diegético, constatado no enlouquecimento de alguns personagens secundários diante de um fenômeno negativo e absconso:

> Era um bicho que ninguém sabia bem que forma tinha. Parecia um porco. Parecia um cachorro grande. Parecia um bezerro. Roncava. Gania. Berrava. Às vezes gemia como gente...
> João Roberto viu êsse bicho, uma noite, e amanheceu lesando no engenho. Ficou maluco. Joaquim Menino também viu, perdeu a fala para tôda a vida. Zé de Ana topou com êle e, de mêdo, ficou cego. Misericórdia! Nem é bom contar o resto! (Griz, 1956, p. 24)

O mesmo horror de tipo cósmico (Lovecraft, 2008), surgido da seminal inconciliação entre o real e o sobrenatural e bem diverso do que ocorre no realismo maravilhoso, será experienciado pelos protagonistas da história, e o enredo dá consecução a alguns dos narremas (orais) elencados por Molino (1980) na relação entre a oralidade performada pelas lendas e a escrita do fantástico: a ancoragem no real (a descrição inicial, mimetizada realisticamente, do engenho e seus personagens, antigos e contemporâneos), o lugar de transição (a estrada assombrada e a porteira em que a abusão,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

descrita como um lobisomem, mas na verdade assustador ser metamórfico não de todo definido, surge), a aparição propriamente dita e a ascensão em direção à catástrofe (o insólito se apresentando de maneira inconciliável): "Cafundó desta vez ficou deserto. O coronel Fulgêncio [dono do lugar] correu doido. E o engenho cobriu-se de mato, até hoje" (Griz, 1956, p. 26). Não se encontra, por outro lado, a garantia da veracidade do narrador, também presente em muitos textos do fantástico literário (especialmente no *topos* do texto descoberto e escrito por outrem num passado remoto, atestado por um pseudoeditor); e pode ser que haja algo de etiologia ao seu término, uma espécie de explicação fantástica que intenta aclarar o motivo da atual decadência daquela espacialidade no âmbito empírico, construindo-se uma ponte entre o *ficto* e o *facto*, literatura (modo fantástico plasmado em fantástico oral) e realidade.

Noutros contos, como "No engenho Liberdade", a ligação com a oralidade se apresenta de maneira ainda mais clara, como se se tratasse literalmente de uma contação de histórias:

> – Boa noite, seu moço. Alguma novidade na casa-grande?
> O moço da casa-grande:
> – Nada não, mestre Chico. Mandei chamá-lo porque estou sem sono e quero ouvir umas histórias das suas. Você bem sabe que eu gosto. Hoje quero ouvir histórias de bicho e de assombração. Daquelas que quando você conta a gente passa a noite tôda vendo malassombrado.
> – Mas vosmecê tem coisas, moço, que o diabo duvida!
> E mestre Chico senta-se no chão, num ângulo de uma das salas da casa-grande, acende o cachimbo, resmunga umas palavras, coça a cabeça branca de negro velho e diz:
> – Pois se quer ouvir histórias, moço, então escute...
> O moço interrompe mestre Chico e diz:
> – Comece hoje contando histórias de bicho. Histórias

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> de sapo. Daquelas que você sabe tão bem contar e que tem sempre o Cão no meio...
> (Griz, 1956, p. 35)

E na sequência o personagem mestre Chico apresenta uma série de histórias assustadoras envolvendo sapos, que misturam crendices populares da região da zona da mata pernambucana com os efeitos mais típicos do fantástico e do horror literários, incluindo o retardamento da ação, gerador de suspense (mestre Chico afirma, numa passagem: "Estou digo-não-digo o resto, moço, porque só parece mentira, mas é verdade [...]" [Griz, 1956, p. 37], dando lume ao tópico moliniano da garantia da veracidade do narrador, nesse caso específico).

Há também as histórias em que se sucedem diversos narradores, que discorrem, intratextualmente, mas por meio de uma narrativa que emula, sem exotismos, a fala simples dos êrmos pernambucanos, num processo de especularização metanarrativa e extratextual, a respeito de coisas que quebram o cotidiano usual e revelam fatos incríveis e assustadores, como acontece em "O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho". Esse conto também é interessante no sentido de que uma lenda que é aceita dentro de uma comunidade — no caso, a possibilidade do surgimento de um casal de fantasmas montado num cavalo igualmente espectral, todos, personagens anteriormente alvejados e mortos por conta do ciúme do pai da moça — gere o horror e o desespero ontológico de seu protagonista, num grau de inconciliação que tende muito mais ao fantástico e ao horror do que ao realismo maravilhoso. Em relação a este último, um conto como "Terra deshumana", da mesma obra, consubstancia-o com sucesso, por conta da focalização narrativa desenvolvida por um personagem

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

protagonista que tem trato cotidiano e pacificado com o sobrenatural, o curandeiro Manuel Bento da Catingueira. Na realidade, trata-se de um interessante texto que diegeticamente permanece em aberto, porquanto a experiência da mezinha que iria curar a doença terminal da filha de um senhor de engenho não consegue ser feita e, assim, fica sem resolução o choque ou não do que poderia fugir ao cotidiano.

O modo fantástico também se plasma em "As bexigas do engenho Bagaceira", cuja presença do insólito no início poderia ser explicada dentro da genologia estranha todoroviana — as abusões que surgem em um engenho decadente e abandonado explicadas pela loucura e solidão do protagonista da narrativa, Roberto. A visita de sua esposa, que tenta retirá-lo do local, mas também acaba enlouquecendo, realmente gera o efeito insólito do inesperado, como se o engenho criasse um vórtice para a insanidade. A dinâmica do conto oscila o tempo todo, com maestria oral-narrativa, entre a loucura dos personagens (explicação do estranho) e a maldição que parece existir no local (explicação sobrenatural). Outro conto assustador e fantástico é "João-Perdido", que narra a história de um caçador, Mané Bento, isolado e em fuga na mata que se encanta durante a noite, trazendo seres horripilantes que geram o horror cósmico (Lovecraft, 2008), como o fantasma de João Perdido, conhecido em todo o Nordeste. Mesmo crendo em certas forças místicas e anímicas, a confrontação psicológica e a morte final do protagonista evidenciarão a sobrenaturalidade negativa exemplar do modo fantástico.

Já em "O castigo" encontramos um exemplar autoconsciente do maravilhoso, a única história do livro a começar com um "Era uma vez

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

uma vilazinha perdida nas brenhas do Nordeste [...]" (Griz, 1956, p. 85). Se a dimensão oral e memorialista continua presente, diferentemente do que ocorre com os outros contos até aqui sucintamente registrados, nos quais a partir da realidade do campo o insólito surge como quebra, Griz propõe em "O castigo" outra vertente genológico-modal, também alicerçada em um distanciamento cronológico relativo a quem narra a história, pois lemos: "E assim, como num mundo de contos de fadas, corria a vida daquela gente, em tempos que já vão longe, na distante vilazinha" (Griz, 1956, p. 85); "[...] trágicos episódios ali desenrolados num distante e remoto passado" (1956, p. 88), e assim por diante. Lembro que os contos ligados ao modo fantástico não se desligam nunca do presente, mesmo quando há memória em jogo. Essa história também tem caráter etiológico, pois serve de explicação sobre as origens do chamado "Poço do Castigo", em que uma mulher teria arremessado o próprio filho, transformado ulteriormente numa serpente medonha e gigante. Em suma, "O castigo" poderia ser elencado como "conto maravilhoso", segundo a terminologia de Jean Molino (1980, p. 33). E há, por fim, em *O lobishomem da porteira velha*, narrativas mais tradicionais, ligadas ao cotidiano e sem aproximação do fantástico e do sobrenatural, a exemplo de "A tristeza do carreiro" (em que se dá um apenas um laivo sobrenatural na trágica associação dos uivos de uma cadela com eventos nefastos, mas dentro da realidade); "'Seu' Teixeira de Bem-te-vi" (um 'causo' que registra a história de um ladrão de galinhas, mais próximo das formas simples do exemplo ou da anedota); e "Entre dois bandidos" (conto sobre um velho homem que sonha em voltar à capital depois de uma vida nos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

grotões sertanejos, cujo tom levemente trágico desemboca na mais franca facécia, na ligação entre o literário e o oral).

O segundo livro de contos de Jayme Griz, *O cara de fogo*, publicado pelo Museu do Açúcar do Recife, entidade responsável pela memória dos velhos engenhos e da cultura banguê, segue a mesma ligação com a oralidade e o fantástico/horror. Isso se confirma no prefácio do sociólogo recifense Pessoa de Morais (1925-2004), escrito um ano antes (1968) da publicação do livro:

> Jayme Griz representa, no Nordeste, como escritor, os ecos da velha tradição oral; das antigas estórias contadas aos meninos nos terraços das Casas Grandes de engenho e fazenda em tôda a extensa área nordestina. Sobretudo, da zona da mata de Pernambuco de que é autorizado levantador de todo um notável acervo folclórico e humano da maior significação para os próprios estudos sociais. Sua literatura é um dos últimos elos dessa genuína tradição ainda não solapada pelos ventos urgano-burguêses da mudança social. Dos novos valôres que o cinema, a televisão, o avião a jato vão disseminando nos centros urbanos, difundidos, agora, com enorme rapidez, por tôda a parte. (Pessoa de Morais, 1969, p. 9)

Recordando-nos levemente nesse excerto o saudosista J. Grimm, que condenava as invencionices de sua época, o sociólogo recifense chama a atenção ainda à "absoluta prevalência do rural" (Pessoa de Morais, 1969, p. 9) no imaginário dos contos grizianos, que evocariam "conversas despreocupadas dos terraços ou pátios de casa grande ou beira de rio, na atmosfera ao mesmo tempo bucólica e poética dos fins de tarde, ou das noites de sua infância em engenho de Palmares" (Pessoa de Morais, 1969, p. 10). Ao mesmo tempo, nessa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

visão nostálgica de um passado que aos poucos vai sendo eclipsado pela indústria cultural e a alienação, surge o termo "fantástico", associado a um universo quase mítico a se conjugar com uma visão ideal e ufanista de nordestinidade, segundo a perspectiva de Pessoa de Morais:

> Jayme Griz vem dessa época. Melhor diria, foi marcado, como quase nenhum outro nordestino do seu tempo, por essa época. Há, no seu sangue, nos seus nervos, na sua carne, nos seus gestos, essa presença quase fantástica, de um outro Nordeste, muito diferente do atual. (Pessoa de Morais, 1969, p. 10)

> O presente livro – *O Cara de Fogo* – é mais um desdobramento dêsse admirável espírito de nordestinidade que o escritor pernambucano representa. Sua temática prossegue o estilo do seu conhecido livro anterior: *O Lobisomem da Porteira Velha*.
> Todavia, Jayme Griz traz, no livro agora apresentado, outros aspectos significativos das crendices populares, ou da paisagem mística do Nordeste. São cenas de um surpreendente mundo de aparições, de coisas estranhas ou fantásticas, que faz do próprio Nordeste, uma região, por excelência, no Brasil, de mistérios. (Pessoa de Morais, 1969, p. 11-12)

> Um mundo que ficou fortemente impregnado em sua mente, e que não foi depois solapado pelos preconceitos do aprendizado. Ou melhor, de certo tipo de aprendizado literário que, em vários escritores, na sua avidez de realismo, terminou excluindo ou dando as costas à face mística ou fantástica da realidade, considerada, preconceituosamente, por isso mesmo, menos real [...].
> Todos os contos do livro procuram trazer essa outra visão do Nordeste: a visão mística, pejada do fantástico, fugindo do puro realismo convencional como alguns dos seus personagens [...]. (Pessoa de Morais, 1969, p. 13)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Lembremos que o prefácio de Pessoa de Morais foi escrito em 1968, dois anos antes da obra de Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, que de certa maneira popularizou os estudos teóricos sobre o fantástico. Assim, ainda vemos uma leitura impressionista, que o trabalha numa dimensão de imaginário, irmanado ao místico que geralmente — como posteriormente se define, teoricamente — se adapta ao maravilhoso puro (Todorov, 2007) e/ou ao realismo maravilhoso (Chiampi, 2008). Pessoa de Morais vê o fantástico com positividade, semelhantemente ao que ocorre no "prefácio" de Freyre para *O lobishomem da porteira velha*. Em suma, são dois textos importantes — e esquecidos pela tradição crítica brasileira — que buscam registrar, em 1955 (Freyre) e em 1968 (Pessoa de Morais), a existência de uma literatura de cunho insólito baseada na oralidade e imaginário nordestinos, especialmente do interior pernambucano, que destoavam criativamente da hegemonia do regionalismo realista literário de ambas as épocas.

O cara de fogo também é composto de oito contos inéditos e a repetição de dois já publicados em *O lobishomem da porteira velha* ("João Perdido" e "O cavalo fantasma da estrada do engenho Barbalho"), e não comentarei sobre "Cícero Grande" e "Meu cavalo deu um tope", de caráter mais realista. Focarei brevemente nas novas narrativas de horror, sempre pautadas por procedimentos que simulam a oralidade, de grande qualidade, como "O sítio da Conha", em que, novamente, observamos uma diegese que tinha tudo para endossar o realismo maravilhoso — pois toda a história mexe com crenças sobrenaturais possíveis e críveis dentro de uma determinada

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

comunidade sertaneja —, mas o que se ressalta é o verdadeiro horror cósmico de feitio lovecratiano, quando se abre a fissura ontológica universal e o ser humano se vê destruído por forças incognoscíveis que o levam à morte ou à loucura, também na disjunção entre o real e o sobrenatural do modo fantástico:

> Começou a escurecer. Dentro em pouco, um cão ladrou, longe. Depois veio ladrar mais de perto. Já agora ladrava ali bem perto, no alto da casa da Conha. De repente, uma ruidosa ventania sacudiu tôda a mataria circundante, vinda dos lados da casa da defunta, e chegou fria e uivante à lagoa, agitando suas escuras águas. E quando Caetano, já de pé, e de saída, levantou os olhos para o mato sacudido pelo vento e olhou a margem oposta da lagoa, lá estava, de pé, esguia e comprida, vestida num camisolão branco, uma aparição do outro mundo: o fantasma da Conha. E dali caminhou, por sôbre as águas da lagoa, suspenso, no ar, na direção do pescador. Caetano, todo arrepiado, e sabendo o que era aquilo, abalou na direção da porteira que dava acesso ao cercado do engenho. O fantasma, à medida que andava, crescia em tamanho no seu camisolão branco com seus compridos cabelos agitados pelo vento. E assim caminhando e crescendo sempre, aproxima-se cada vez mais do pescador que, apavorado, corria como podia, com o fantasma da Conha, já agora, quase rente a êle, transmitindo-lhe sua frieza tumular, e gritando-lhe, com voz fanhosa de alma do outro mundo: – "Larga meus peixes, larga meus peixes..." Ao alcançar a porteira, Caetano não teve fôrças para transpô-la. Tocado pelas mãos de gêlo do fantasma, não deu mais conta de si. Caiu quase fulminado pelo pavor que o imobilizou junto à velha cancela. (Griz, 1969, p. 27-28)

A Conha já era uma personagem sinistra antes de morrer e tornar-se espectro. É a estranha esposa de um trabalhador de terra que chega

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

num sítio pedindo emprego. Todos têm medo dela, porque age de maneira esquisita e lembra uma bruxa ou uma insana; pairam no ar várias possibilidades. A narrativa se desenvolve como um evento recordado oralmente (à maneira duma contação de história) por um narrador heterodiegético que sabe manter o suspense até o final, embora durante todo o percurso instale as ambiguidades e desconfianças do modo fantástico. Mesmo que esse narrador algumas vezes assinale de modo franco a presença do sobrenatural, como se fosse mais um personagem popular que teme o espaço do sítio da Conha por tê-lo como mal-assombrado, o leitor pode desconfiar de sua focalização, o que torna o conto ainda mais interessante e ambíguo.

O conto "O cara de fogo", que dá título ao livro, trabalha outra incrível abusão, fantasma de um maquinista de trem morto num acidente, também corroborando o horror cósmico lovecraftiano. Baronian (2007) cita um conto de Jean-Louis Bouquet (1898-1978), "Alastor, ou le visage de feu", escrito na década de 1940 e publicado em 1951 na obra *Le visage de feu*, que também trata da história de um homem que por vezes deixa entrever um horripilante rosto em chamas, sugerindo a provável presença de um demônio, Alastor, citando a perspectiva de fantástico psicológico de Bouquet, mas parece não haver influência direta dele na narrativa griziana (o personagem de Bouquet, por exemplo, é um simples pai de família que deixa entrever uma natureza maléfica e, por fim, se suicida), narrativa essa que se apoia na oralidade do sertão pernambucano e não faz referência a episódios ou personagens bíblicos (o mito de Alastor tem origem clássica, um daimon vingativo semelhante às erínias, e no universo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

cristão é visto como anjo decaído). Por sua vez, os contos "A enforcada da mata do Chareta" e "Os caititus da mata do engenho Gigante" apresentam inúmeros elementos góticos e de horror cósmico, que transformam novamente a zona da mata pernambucana em *locus horrendus*; o segundo, por sinal, ao evocar a figura folclórica do Pai-da-Mata, trabalha-o como um gigante fantasma que lembra aquele de *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797), reverberação gótica inglesa, *mutatis mutandis*, dos velhos ciclopes e lestrígones homéricos.

Em todos esses contos evidenciam-se os encadeamentos da oralidade propostos por Molino (1980), a ancoragem no real, o lugar de transição, a aparição e a ascensão em direção à catástrofe. Apenas a garantia da veracidade do narrador em boa parte dos casos encontra-se ausente, porquanto os contos grizianos no geral enveredam na fruição de um sobrenatural que se impõe, do ponto de vista da recepção, como uma experienciação estética do medo. Isso se confirma em contos como "Assombração no Rio Formoso" — por sinal, de cunho mais 'literário' que 'oral' por conta de maior aprofundamento no registro de espaços e psicologia dos personagens por parte de um narrador —, em que surge uma explicação final em relação ao evento sobrenatural/insólito atestando sua existência, típica do horror e do fantástico enquanto modo (e não gênero, nos moldes todorovianos).

Mas, efetivamente, o que sobressai da escrita griziana e sua caracterização ora de horror, ora de modo fantástico é realmente o contato com a oralidade, ou a emulação dela no plano narrativo. Tanto por parte dos narradores que simulam uma contação de história quanto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

pelas constantes *mises en abyme* que revelam a contação de história dentro de outra, como vemos neste trecho de "O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú", também de *O cara de fogo*:

> – É verdade, seu Julião, que o sr. conhece a estória do fantasma do bueiro da usina Cucaú:
> – Sim, seu môço Paulino. Mas eu mesmo não vi nada. Conta essa estória meu avô, que aqui trabalhou muitos anos, desde antes do banguê até a botada da usina, aí pelos fins do século passado.
> – E havia engenho aqui, antes da usina?
> – Havia, sim senhor. Em Pernambuco usina sempre nasceu nas terras dos engenhos. Tudo quanto foi engenho de ontem está hoje na barriga das usinas.
> – E como era êsse engenho, seu Julião?
> - Era de bêstas. Depois virou engenho a vapor, quando foi comprado pelos primeiros donos da Cucaú.
> – E quem eram êsses ricaços?
> – Sei não. Só sei do engenho, que é onde começa a estória do fantasma do bueiro da usina Cucaú.
> – E começa aí a estória, seu Julião? Então tem muito o que contar.
> – É, seu môço. Tem muito o que contar até chegar ao bueiro da usina. E hoje não há mais tempo não. Volte vosmecê outro dia. Sábado ou domingo. Como queira. E chegue cêdo. Que a conversa vai ser comprida que nem estória de Trancoso. (GRIZ, 1969, p. 93)

E, em "Meu cavalo deu um tope", embora realista, chegamos a observar o elogio memorialista da oralidade no encômio que Griz tece às velhas "mucamas" contadoras de histórias de sua própria infância (o autor nasce no engenho Liberdade, em Palmares, título de um de seus textos), na diegese do conto:

> [...] Outras, ainda, passeavam de manhã ou de tarde, no campo, com os meninos da casa-grande, ou lhes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> contavam estórias à noite. Muitas delas aprendidas de velhos contadores de estórias que duravam dias e dias, ou de velhinhas do mesmo ofício que viviam de engenho em engenho, hoje aqui, amanhã acolá, de favores das Sinhás e Sinhores, que as acolhiam, carinhosamente, dando-lhes de tudo que necessitassem nos largos períodos de estórias que, algumas delas, quase nunca acabavam e ficavam para depois, quando elas voltassem, em outro inverno. Quando a casa-grande se fechava à noite, para de nôvo ouví-las [sic], com a chuva roncando lá fora, os cães ladrando dentro das trevas, os sapos cantando nas lagoas, no açude ou beiras de rios. Eram estórias de caiporas, do pai-da-mata, da cabra-cabriola. Estórias da moura-torta, de cobras de veado que laçavam os caçadores na mata. Da cobra grande, de cuja bôca saia [sic] fogo e engolia um homem inteiro, duma vez. Estórias da oração da cabra-preta que fazia desaparecer as pessoas quando perseguidas por inimigos. Estórias de almas do outro mundo, de mulas-sem-cabeça, de lobisomens, e tantas outras de estarrecer. (Griz, 1969, p. 65-66)

Esse excerto é importante porque sugere uma gradação que vai de um folclore maravilhoso a outro, horrorífico, presente nas últimas linhas. Jayme Griz, a meu ver, tem consciência dela e, por conta disso, com sucesso soube entremesclar às formas simples ligadas à oralidade o gótico, o horror e o modo fantástico das narrativas literárias.

Longe de querer abarcar a crítica que se amplia a cada dia e redescobre o alcance imaginativo dos contos grizianos, cumpre citar o escritor contemporâneo Roberto Beltrão, um estudioso do folclore inicialmente inspirado nas obras de Gilberto Freyre e Jayme Griz, que desde a primeira década dos anos 2000 vem realizando palestras em que o autor palmarense sempre é evocado. Foi numa dessas palestras que eu próprio tomei contato com os textos de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Griz, e antes de adquirir os livros originais desse autor, Beltrão me emprestou seus exemplares para leitura, ressaltando seus aspectos a um tempo orais e fantásticos. Há anos por meio de palestras em eventos, mas também num artigo publicado em 2015, Beltrão vem destacando a importância de Jayme Griz e do próprio prefácio que Freyre escreve em seu primeiro livro. Em relação a este último, descreve-o como uma das mais importantes críticas ao regionalismo realista da primeira metade do século XX, uma defesa do fantástico em território quase sempre a ele avesso. Cumpre também lembrar que Beltrão é autor dos livros de contos *Na escuridão das brenhas* (2013) e *A geografia dos sítios insanos* (2024), em que igualmente se apresentam inúmeros liames entre o horror, o fantástico e a oralidade, na mesma linha griziana.

Outro estudioso que ouviu uma das palestras de Beltrão e tomou contato com a obra de Jayme Griz foi José Ronaldo Luna, que posteriormente iria desenvolver uma tese em que esse autor é analisado, *Para além do fantástico: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina*, defendida em 2020 e dedicada "À Luzia Maria da Conceição, que me contava estórias antes de dormir" (Luna, 2020, p. 5). Luna endossa a vertente crítica que pensa o fantástico como fenômeno literário, realizando desde o início de seu estudo uma distinção, a partir de Câmara Cascudo (*Literatura oral no Brasil* [1978]), entre "relato popular" e "conto literário", além de outros teóricos que estudaram a forma do conto literário. O autor cunha o interessante termo "fabulações de malassombro" (Luna, 2020, p. 52) para pensar uma nova categoria em que a oralidade se transubstanciaria em

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

conto de cunho popular, desligado do maravilhoso e pairando pelas cercanias do modo fantástico, porém sem consubstanciá-lo. Segundo o autor, o choque logocêntrico entre as categorias ontológicas de real e sobrenatural, que está na matriz empírica e diegética do conto fantástico europeu oitocentista, não funcionaria bem no Brasil, mas também as fabulações de malassombro não poderiam se encaixar dentro do maravilhoso de muitas histórias tradicionais do folclore:

> Assim compreendido, o relato popular alcança seu significado total quando contado dentro de seu *universo próprio*, i.e., quando não está separado do contador, nem de seu mundo nem de seu público. Contudo, embora esse mundo não seja outro que um mundo popular, fundado na linguagem coletiva, esses contos também apresentam especificidades: além da presença de um cotidiano específico, de recorrências a um imaginário regional, impregnam-se, à medida que vão sendo contados, da singularidade de quem os conta. De tal forma que até podemos atribuir à atividade do contador um caráter verdadeiramente artesanal, ainda que esse ofício não se configure como uma profissão, como bem salienta Sousa Lima. Portanto, outro traço caracterizador dessa prática narrativa é seu *caráter de anonimato*: o relato popular, apesar da singularidade atribuída ao contador, do ponto de vista autoral não lhe pertence; apenas possui portadores [...].
>
> Entre outras peculiaridades, o referido estudioso destaca em sua pesquisa que, invariavelmente, o conto popular é identificado com eventos nunca ocorridos, associado à categoria geral de *ficção*. Via de regra nomeadas como "história de Trancoso", "história da Carochinha", ou ainda, "história das mil-e-uma noites", com conotação de "uma história que não se passou", algo "que não é exato", uma "mentira", aquilo que não é um "caso verdade", essas estórias se referem a coisas *puramente inventadas*. Ou seja, tais designações assinalam a prevalência de elementos do maravilhoso

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> como marca característica dessas narrativas, o que nos leva a diferenciá-las, entre outras, das estórias de assombração, matéria-prima das fabulações de malassombro. (Luna, 2020, p. 53-54)

Por outro lado, tais fabulações, justamente por conta de sua ligação estrutural com a oralidade e por seus "recursos formais pouco sofisticados" (Luna, 2020, p. 51), não poderiam plasmar o modo fantástico, que exigiria outras camadas de significação e processos narrativos específicos. Destarte, após analisar, dentre outros, o conto "No engenho Liberdade", Luna (2020, p. 60) afirma:

> [...] finalizada a leitura de ambos os textos, a narrativa não nos revela nenhuma trama implícita, nenhuma outra estória velada. Carenciados de uma narração cifrada, pois nada carregam para além daquilo que já está explícito, conservam o halo dos contadores populares.
> Portanto, no que tange ao ponto de vista formal, os autores das fabulações de malassombro recorrem predominantemente a algumas das estratégias do conto popular. Seus textos prescindem dos elementos que configuram o conto *literário* [...].

Contudo, como afirmado, tais histórias não se adaptariam, conforme o estudioso, a uma conformação de maravilhoso ou realismo maravilhoso, visto que projetam uma inquietação e uma certa negatividade sobrenatural que destoam destes:

> Com respeito aos recursos temáticos, diferentemente dos relatos orais, [os das ficções de malassombro] não são aqueles atribuídos ao maravilhoso: em geral se valem de estórias de assombramento, visagens, almas em pena, lobisomens ou mulas-sem-cabeça. Ou seja, não provêm do arco das chamadas "histórias de Trancoso" ou "histórias da Carochinha". Neste ponto reside o segundo elemento singularizador

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> dessas criações ficcionais: elas surgiram num espaço no qual todos esses elementos gozam do estatuto de realidade, pois integram o horizonte mental do grupo social onde foram engendradas. Os leitores de Jayme Griz, Adelpho Monjardim ou Américo Facó estão, por assim dizer, habituados ao trânsito frequente com almas do outro mundo, com homens que se transformam em animais nas noites de sexta-feira em tristes fadários. Nesse sentido, incorreríamos em evidente equívoco se classificássemos o trabalho literário desses autores na categoria do fantástico, uma vez que a possibilidade do conflito entre duas ordens paradigmáticas simplesmente inexiste. Tanto quanto nos textos desta última modalidade, nas narrativas que configuram as fabulações de malassombro o referente não difere daquele conhecido pelo leitor. No entanto, os eventos narrados não provocam nenhum tipo de estranhamento, posto que os próprios leitores já os conhecem à exaustão – ou, ao menos, não duvidam de sua possibilidade –, na verdade nasceram e cresceram embalados na atmosfera dessas estórias. (Luna, 2020, p. 60-61)

Noutro trecho importante, Luna deixa clara essa aproximação do fantástico que ocorre nas ficções ou fabulações de malassombro, sem que, contudo, ela o presentifique com eficácia:

> Em seu conjunto, a ficção de Jayme Griz não se enquadra nos limites do *modo fantástico*, do *estranho*, nem do *maravilhoso*, seja na perspectiva todoroviana, seja em outras, embora estejam muito próximas dessas esferas. Por isso, ainda que possamos apontar em *O lobisomem da porteira velha: histórias* e *O cara de fogo* a presença recorrente de alguns dos sistemas temáticos comuns à literatura fantástica oitocentista, tais como aqueles elencados por Remo Ceserani (2006, p. 77-88), ou seja, "a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo", "a vida dos mortos", "a loucura" e "a aparição do estranho, do monstruoso, do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> irreconhecível", as narrativas grizianas carecem de um elemento fundamental para a existência do *fantástico* tal como fundamentam os principais estudiosos desse objeto: a condição antinômica que o sustenta. Os eventos de assombração que ocorrem nas obras de Griz não causam ruptura em relação ao mundo do leitor, porque o contexto no qual elas surgem é análogo àquilo que ocorre dentro das narrativas. Ou seja, não haveria então a possibilidade dessa antinomia intertextual. De maneira que, à falta de uma categoria que as expressasse em sua inteireza, i.e., dentro das ficções do metaempírico – mas diferindo do fantástico propriamente dito –, chamo-as aqui de *fabulações de malassombro*. Do ponto de vista narrativo, estão entre o chamado conto popular e o, por assim dizer, literário, segundo a perspectiva pigliana e cortázariana. Logo, não se trata das narrativas que encerrariam outra implícita: em "O lobisomem da porteira velha" ou "O cavalo fantasma da estrada do Engenho Barbalho", o leitor não encontra ao final nada além do que já está anunciado nos títulos. Na primeira, uma estória na qual aparece, efetivamente, um lobisomem; na segunda, a aparição de um cavalo espectral na estrada referida. Desde o começo não há nenhuma narrativa implícita, como em "El almohadón de plumas" [O travesseiro de plumas] de Horacio Quiroga, por citar um exemplo já utilizado no primeiro capítulo desta tese. Essa ideia do conto literário, de acordo com Ricardo Piglia e Julio Cortázar, como uma narrativa que encerra outra implícita, nunca se verifica nas estórias de Jayme Griz. (Luna, 2020, p. 82-83)

Discordo em termos de Luna por acreditar que o modo fantástico, por se apartar de uma certa 'camisa de força' existente quando de sua compreensão anterior como gênero (Todorov, 2007) e devido ao seu potencial de se amalgamar a outros modos e gêneros, também se imbricaria aos relatos em que a oralidade, ou a simulação dela,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

constituiria uma base narrativa, não os considerando, em absoluto, primitivos ou *naïves* em relação à sua contraparte 'literária'. O efeito fantástico (por meio da hesitação, de momentos de dúvida e de descrença) gerado diante da perplexidade de personagens confrontados por uma ordem incompreensível e absconsa, que chega ao acme com a revelação de algo efetivamente insólito que se materializa, é muito semelhante ao que ocorre nos contos fantásticos literários tradicionais. Isso é endossado pelas explicações ulteriores de outros personagens, que dão sentido memorialista a certas abusões, visto que aquele que passou pela experiência insólita por vezes não fazia ideia do que ela fosse, permanecendo o choque entre duas esferas, a do real e a do metaempírico. Por exemplo, em "O cara de fogo", antes de sentir a quebra ontológica com o real diante de um fenômeno insólito — um rosto gigante e disforme em chamas que surge no meio do matagal —, o personagem Miguel Jurema não conhecia a história da abusão, só no final do conto explicada pelo velho Terto, que confirma a sobrenaturalidade do encontro. Em outras palavras, personagens grizianos como Caetano, Mané Bento e Miguel Jurema, nesta perspectiva, não seriam tão diversos de um Erich Zann lovecraftiano ou Natanael hoffmanniano, pois a presença do dito insólito, de uma mesma maneira, pode levá-los à morte ou à loucura.

L. Vax (1965, p. 12), como visto, havia afirmado que "as lendas terroríficas que os camponeses contam para si não são em princípio contos fantásticos, já que contadores e audiência creem nelas". Mas, de minha parte, não acredito que haja aprioristicamente um leitor implícito 'rural' que seria o destinatário de Griz, o qual aceitaria, mesmo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

temendo-o, o 'sobrenatural'. Estou longe de negar a existência desse leitor/receptor, mas levo também em consideração aqueloutros que, como eu, leem os seus contos em busca dos efeitos estéticos do horror e do fantástico em narrativas modalizadas como uma contação de história folclórica, ou 'causo' sobrenatural, da mesma forma como leria os citados E. T. A. Hoffmann (que, a seu modo, usou muito do folclore alemão e do chiste) ou H. P. Lovecraft. Afinal de contas, mesmo que não haja aporias entrevistas dentro do próprio discurso como ocorre no fantástico literário, o choque entre as esferas do real e do sobrenatural e o efeito negativo que origina são praticamente os mesmos, especialmente quando recordamos as produções oitocentistas.

A análise comparativa que Luna desenvolve é realizada em termos teóricos (e exemplos ficcionais) estritamente literários, que em suas épocas não abriram espaço para a presença da oralidade e buscaram determinados efeitos, procedimentos e maneiras de se ler o texto. Sua teoria não está, ao fim e ao cabo, 'equivocada'. Eu também chegaria a essas constatações, levando-se em consideração um aporte crítico que trabalha o fantástico como um sinônimo de escritura. Mas será que a oralidade não constituiria seu próprio paideuma, em suas inter-relações com o universo da escrita? Não poderíamos pensar na presença do modo fantástico e do horror em meio a essa 'retórica simplificada' dos procedimentos orais, sem esquecer ainda de toda semiose ilocutória presente no ato de narrar (ou quando a imaginamos durante a leitura), que também poderia dar lume às aporias, ambiguidades e/ou pavores? Seria realmente pertinente pensar os contos grizianos relacionando-os apenas com exemplos literários canônicos? Em todo caso, acredito que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

os termos “ficções de malassombro” ou “fabulações de malassombro” poderiam perfeitamente ser utilizados para quando fôssemos nos referir a esta presença do fantástico oral. Em outras palavras, alvitremos a possibilidade de ajustar um pouco a equação, incluindo as ficções e fabulações de malassombro como as modalizações fantásticas na e da oralidade. Convido à reflexão sobre tal viabilidade, pensando, outrossim, que atualmente a crítica também busca o modo fantástico em outros gêneros, modos e até figuras de linguagem tidos como não porosos a ele, a exemplo da poesia e da alegoria. A oralidade também poderia entrar nesta discussão, desde que não a observemos de forma monolítica, pois da mesma forma como ocorre em relação aos textos literários, há muitas tipologias orais, como apontaram Molino e Bausinger, dentre as quais algumas, como a lenda — e, especialmente as chamadas “lendas demoníacas” (Molino, 1980, p. 34) —, estabelecem com o modo fantástico uma relação de mútua e perene influência. Se o fantástico literário se desdobrou em caminhos próprios cada vez mais desligados da oralidade, destacadamente a partir do século XIX[4], há os casos em que ainda pode ser encontrado matricialmente, como ocorre em Jayme Griz, cuja obra reflete à perfeição este pensamento formulado por Rosalind Thomas (2005, p. 37): “A escrita não é necessariamente a imagem-espelho e a destruidora da oralidade, mas reage ou interage com a comunicação oral de várias maneiras diferentes”.

4 É interessante como Molino (1980) detecta nas obras hoffmannianas essa espécie de cisão e surgimento de um novo fantástico, “fantástico moderno” (Molino, 1980, p. 40-41), mais afeito ao universo da escrita. O autor registra a ligação de Hoffmann com o folclore europeu e a presença deste em vários de seus contos, mas afirma uma outra vertente, na verdade três outras, que irão desembocar, resumidamente, na ficção científica, no fantástico psicológico (em que a verticalidade psicológica e os elementos destoantes da natureza humana sugerem o sobrenatural) e no fantástico sociológico (que estaria na base da história policial e do romance negro).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Talvez tenham sido Luciane Alves Santos e Maria Alice Ribeiro Gabriel, no artigo "Dos engenhos aos sobrados: a cultura oral em Gilberto Freyre e Jayme Griz", de 2014, que abordaram pioneiramente a presença do fantástico neste último, entremesclado à oralidade. Embora o artigo tenha uma perspectiva sócio-histórica que busca evidenciar a memória, mas também a construção de um imaginário mítico relativo à passagem do período colonial ao republicano, as autoras falam em "narrativas de cunho fantástico folclórico" (Santos; Gabriel, 2014, p. 1) ao se referirem aos contos de *O cara de fogo*. Não à toa, Santos e Gabriel se baseiam nas considerações teóricas de Jean Molino a respeito do já comentado "fantástico popular" (Molino, 1980, p. 32) presente na oralidade e no folclore, para analisar os textos grizianos.

Roberto Beltrão, no citado artigo "A peleja do malassombro de engenho contra o dragão do realismo", publicado por essas épocas (2015), também se refere ao *O lobishomem da porteira velha* como "trabalho totalmente dedicado ao fantástico" (Beltrão, 2015, p. 79) a garantir um amálgama entre "o insólito e o lendário" (Beltrão, 2015, p. 80), correlacionando-o ao horror e ao gótico — como sempre fez em suas palestras:

> Nada de infantilizar e domesticar os duendes, tal como fez Monteiro Lobato com o amigável saci do Sítio do Picapau Amarelo. Em Griz, espectros e monstros se apresentam com toda sua força medonha e seus aspectos escatológicos, aproximando a obra de recorte regional do horror gótico clássico. Existe nos contos do pernambucano a clara intenção de transmitir ao leitor o pavor vivenciado pelos personagens. São pessoas perplexas diante de ocorrências insólitas, em uma vivência perturbadora de rompimento da realidade estabelecida. (Beltrão, 2015, p. 81)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Por sua vez, João Batista Pereira, que vem desenvolvendo um relevante trabalho de recolha e estudo da obra de Jayme Griz na atualidade, no artigo "Escritura e memória na obra de Jayme Griz", de 2019, posteriormente ampliado como prefácio de um importante livro que reúne um conto ("O zumbi de 'Mansinha'", publicado originalmente numa revista carioca ligada ao açúcar, em 1972, conto fantástico oral que trabalha o motivo de um fantasma animal), ensaios, cartas e fábulas grizianos inéditos em livro (Pereira; Silva, 2022), *Jayme Griz: literatura, história, memória* (2022), também optou em classificar os contos desse autor como "folclore, literatura fantástica" (Pereira, 2019, p. 49) e exemplos da "literatura fantástica de Pernambuco" (Pereira, 2019, p. 56). Em um desses textos inéditos em livro, "Folclore, história, região e poesia", publicado em 1970 na revista *Brasil açucareiro*, é o próprio Griz (2022, p. 56) que afirma a ligação que pode ser estabelecida entre o folclore e a literatura (formas simples e literárias):

> O Folclore inclui, no seu bojo, a um só tempo, o maravilhoso e o real. O Mito, que diz do fabuloso da criação e das origens. Em que tudo se apresenta num quadro de realidade, de ficção, ou de magia. A Fábula, em que as coisas, os seres inanimados e os animais se nos apresentam como que possuídos de sentimentos humanos, numa atmosfera que remonta àquele mundo mágico em que os bichos falavam que nos referem às fascinantes histórias de nossa meninice de ontem. O Conto, cuja urdidura, animada por vezes pelo maravilhoso, já inclui uma narrativa, uma trama, um enredo, e até um romanesco. E, finalmente, a Lenda, em que o irreal está muitas vezes ao lado do real. Onde atua a imaginação do povo em consonância com acontecimentos da própria História.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

> E nessa associação de Lenda, Mito, Estória e História, surgem os heróis que ultrapassam o real, tomando sentido de símbolos.

Griz não cita propriamente o fantástico e o horror, que são substituídos pelo maravilhoso de maneira geral, tanto nas formas simples (mito, fábula, estória, lenda) como literárias (conto, história), sem dar relevo a fraturas efetivas entre o real e o sobrenatural como ocorre no modo fantástico. Contudo, faz referência à lenda como provável elo entre ambos (real/sobrenatural), quiçá na mesma linha de Molino (1980). Deve-se ter em mente que esse texto griziano trabalha questões do imaginário mais do que propriamente de literatura, estando esta englobada num todo maior voltado para o registro folclórico, que pode se dar sob os mais diversos ângulos, segundo o autor. Essa noção de maravilhoso ligada à memória e à tradição — que destoa do modo fantástico oral dos contos grizianos de *O lobishomem da porteira velha* e *O cara de fogo* — se evidencia ainda mais na coleção de fábulas do autor que Pereira e Silva (2022) inserem na obra, a qual, ao que parece, constituiria o projeto de um livro fabular dedicado à temática dos sapos, não concluído nem publicado. A obra traz também uma bibliografia sobre Griz composta por muitos outros autores e obras em que se observam os liames entre o fantástico, o folclore e a oralidade, que não poderei analisar por questões de espaço. Em todo caso, registre-se a monografia da discente Cristina Freires Ayres Barbosa, *Elementos do fantástico na obra O cara de fogo, de Jayme Griz*, defendida na UFPB em 2011, à qual ainda não tive acesso.

Concluo este texto pensando que tanto as formas simples como as literárias, bem como o amálgama entre ambas, devam fecundar-se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

uns aos outros com intencionalidade criativa e não normativa acima de tudo. Seja oralidade folclórica, seja lenda ou texto literário 'canônico' do modo fantástico ou do horror, concordo com o "Fragmento 116" schlegeliano no sentido de que os gêneros, modos, categorias etc. podem se inter-relacionar "como numa sucessão infinita de espelhos" (Schlegel, 1987, p. 55), sem juízos valorativos apriorísticos. E, da mesma forma, com as palavras de Jolles que afirmam as relações recíprocas entre as formas simples e literárias, mas não o direcionamento unívoco, contíguo, valorativo de umas em relação às outras:

> O que dizemos aqui a respeito do Conto [forma simples] e da Novela [forma literária ou artística] pode ser generalizado; com efeito, trata-se da própria diferença que existe entre Forma Simples e Forma Artística, e é também a diferença que Jacob Grimm queria assinalar. Quando se aborda o universo com uma forma para nele intervir, para lhe dar determinada configuração, para tornar coerente uma parcela desse universo cuja unidade elementar é assinalada por uma característica comum, Grimm fala de *elaboração*; quando, pelo contrário, se faz entrar o universo numa forma estabelecida de acordo com um princípio que rege e determina exclusivamente essa forma e só é determinante para ela, Grimm fala de *criação espontânea*. Estamos de acordo com ele quanto à noção de uma diferença radical nas leis de formação; não acreditamos, porém, que a primeira forma pertença ao presente e a segunda ao passado. Se assim fosse, só poderíamos observar uma delas e teríamos de limitar-nos a recolher vestígios da outra. Foi essa, aliás, a conclusão a que o próprio Grimm chegou. De nossa parte, entretanto, pensamos que as duas formas estão sempre ativas em todo lugar e que uma das tarefas primordiais da crítica é observá-las, quer em suas diferenças como em suas relações mútuas. (Jolles, 1976, p. 194)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

Por questões de espaço, não busquei deslindar se os motivos dos contos grizianos fazem parte de um imaginário folclórico comum (como ocorre na lenda do João Perdido, por exemplo) ou constituem abusões 'autorais' (como parece ser, até onde sei, o caso do fantasma da cara de fogo), mas acredito que o autor tenha seguido ambas as vertentes. O que importa ressaltar, para finalizar, é que os livros de contos de Roberto Beltrão atestam essa continuidade e presença rediviva do folclore na interconectividade — diria mesmo amálgama — entre as formas simples e literárias, conforme Jolles, espelhando com talento autoral o fantástico oral de Griz na contemporaneidade, por meio da ligação entre a oralidade folclórica (ainda bem viva em novas lendas rurais e urbanas hodiernas) e os procedimentos e efeitos do horror e do modo fantástico literário explorados nos textos grizianos no século XX.

Referências

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*: des origines à demain. Paris: Table Ronde, 2007.

BELTRÃO, Roberto. "A peleja do malassombro de engenho contra o dragão do realismo". In*:* SENA, André de (Org.). *Literatura fantástica em Pernambuco & Histórias de fantasmas*. Recife: Edufpe, p. 75-85, 2015.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*: la poétique de l'incertain. Paris: Librairie Larousse, 1974.

BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BURNS, Edward MacNall; LERNER, Robert E.; MEACHAM, Standish. *História da civilização ocidental*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. v. I, 42. ed. São Paulo: Globo, 2003.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Tradução de Ana Cristina dos Santos e Flavio García. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016 [2013].

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

CASTEX, Pierre. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1951.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006 [2004].

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ESPELOSÍN, Javier Gómez. *Paradoxógrafos griegos*: rarezas y maravillas. Madrid: Gredos, 1996.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: GRIZ, Jayme. *O lobishomem da porteira velha*. Recife: Arquivo Público Estadual, p. 13-15, 1956.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GRIMM, Jacob. "Prefácio". In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm*. v. I. Tradução de Íside M. Bonine. São Paulo: Edigraf, p. 5-12, 1961.

GRIZ, Jayme. *O lobishomem da porteira velha*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.

GRIZ, Jayme. *O cara de fogo*. Recife: Museu do Açúcar, 1969.

HOFFMANN, E. T. A. *O pequeno Zacarias, chamado Cinabre*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy*: The Literature of Subversion. London: Routledge, 1998 [1981].

JOLLES, André. *Formas simples*: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976 [1930].

LOVECRAFT. H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celson M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008 [1927; 1939].

LUNA, José Ronaldo Batista de. *Para além do fantástico*: narradores olvidados na literatura. 2020. 258f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Departamento de Pós-graduação em Letras da UFPE, Recife, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/37924. Acesso em: 26 nov. 2024.

MOLINO, Jean. "Le fantastique entre l'oral et l'écrit". *Revista Europe*, n. 611. Paris: p. 32-41, 1980.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

NODIER, Charles. “Do fantástico na literatura”. Tradução de Maria Regina Borges Osório; Maria Lúcia Menegalli. *Revista Organon*. Porto Alegre, n. 38/39, jan.-dez., p. 19-35, 2005.

NODIER, Charles. “Histoire d’Hélène Gillet”. In: *Revue de Paris*, 1832. Disponível em: https://www.biblisem.net/narratio/nodgilet.htm. Acesso em: 10 set. 2024.

PEREIRA, João Batista. Escritura e memória na obra de Jayme Griz. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 50, p. 49-57, 2019.

PEREIRA, João Batista; SILVA, Ivson Bruno da. (Org.). *Jayme Griz*: literatura, história, memória. Recife: EDUFRPE, 2022.

PESSOA DE MORAIS, José Xavier. Prefácio. In*:* GRIZ, Jayme. *O cara de fogo*. Recife: Museu do Açúcar, p. 9-16, 1969.

PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Teoria da literatura*: formalistas russos. 3. ed. Porto Alegre: Globo, p. 245-267, 1976.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SÁNCHEZ-ELVIRA, Rosa M.ª Mariño; ROMERO, Fernando García. *Proverbios griegos*. Madrid: Gredos, 1999.

SANTOS, Luciane Alves Santos; GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. “Dos engenhos aos sobrados: a cultura oral em Gilberto Freyre e Jayme Griz”. *Anais* do VII Simpósio nacional de história cultural: escritas, circulação, leituras e recepções. São Paulo: USP, 2014. Disponível em https://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Luciane%20Alves%20Santos%20&%20Maria%20Alice%20Ribeiro%20Gabriel.pdf. Acesso em: 26 out. 2024.

SCHLEGEL, Friedrich. “Fragmentos do Athenaeum (excertos)”. In*:* LOBO, Luíza (Org). *Teorias poéticas do romantismo*. Tradução de Luíza Lobo. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, p. 50-73, 1987.

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2005.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VAX, Louis. *L’art et la littérature fantastiques*. 3. ed. Paris: Presses universitaires de France, 1970.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95731

VAX, Louis. *La séduction de l´étrange*. Paris: Presses universitaires de France, 1965.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* – Ensaio sobre a imaginação constituinte. Tradução de Horácio Gonzales; Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas:* a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Unesp, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et. al*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

03

UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA FICÇÃO DETETIVESCA[1]

CARLA PORTILHO

CARLA PORTILHO
Doutorado em Letras – Literatura Comparada, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009.
Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (GLE) da Universidade Federal Fluminense (UFF).
Líder do grupo de pesquisa "Escritos suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal" (CNPq).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7347815353953241.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7879-9260.
E-mail: carla_portilho@id.uff.br.

RESUMO: Este artigo tem por objetivo propor um mapeamento da tradição na ficção detetivesca, desde o surgimento do herói-detetive no século XIX e seus sucessivos desdobramentos até a contemporaneidade. Parte-se da premissa de que cada tipo de detetive deve suas características ao momento histórico em que foi criado e à sociedade em que está imerso. De acordo com esse raciocínio, propõe-se também que o objeto de investigação de cada detetive não é outro senão ele próprio e a sociedade da qual é fruto, bem como as relações de poder, quase sempre assimétricas, estabelecidas entre os seus membros. A ficção detetivesca seria, portanto, como qualquer obra da dita

1 Título em língua estrangeira: "An introduction to the study of detective fiction".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

"literatura maior", uma representação do momento histórico no qual está inserida.
Palavras-chave: Tradição. Ficção detetivesca. Detetive. Investigação. Romance policial.

Abstract: The aim of this article is to propose a map of the tradition of detective fiction, from the appearance of the detective hero in the 19th century and its successive unfoldings up to today. We assume that each kind of detective owes his/her characteristics to the historical moment when he/she was created and the society in which he/she is immerse. According to this line of thought, we also argue that the object of investigation of each detective is none other than him/herself and the society he/she is part of, as well as the power relations, almost always assimmetrical, established among its members. Detective fiction would be, therefore, as any other work of the so-called major literature, a representation of the historical moment in which it is inserted.
Keywords: Tradition. Detective fiction. Detective. Investigation. Detective novel.

Precursores da ficção detetivesca

Ao buscar-se a origem da ficção detetivesca faz-se necessário, segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque, ir às origens do romance de aventuras, que remontam à própria história da Humanidade. As grandes mitologias, assim como a Bíblia, repletas de episódios de ação, de lutas do bem contra o mal, de heróis e vilões, poderiam ser consideradas histórias de aventuras. Ao longo do tempo, principalmente com o advento da imprensa e a publicação de livros, o relato de aventuras sofreu modificações graduais, que deram origem a três gêneros distintos: uma das ramificações manteve o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

mesmo espírito dos relatos já existentes, estabelecendo-se como romance de aventuras; outra assumiu características de intriga política, e mais tarde, no primeiro pós-guerra, fez surgir o romance de espionagem; a terceira ramificação, com o aparecimento do raciocínio lógico suplantando a ação e a força, transformou-se no gênero que é conhecido, pelo senso comum e pela crítica tradicional, como "romance policial".[2] A ficção detetivesca nasce, portanto, de um desdobramento das histórias de aventuras, transformadas pelo advento do raciocínio e da lógica (Albuquerque, 1979, p. 1-3).

Inúmeros elementos que desempenhariam um papel decisivo na formação da ficção detetivesca já estavam presentes na literatura da França e da Inglaterra em um período muito anterior ao século XIX, como expõe Alma E. Murch em *The development of the detective novel* (Murch, 1958, p. 18-19). As peripécias de aventureiros e marginais entretinham o povo por meio de canções e narrativas, como as histórias do lendário fora-da-lei Robin Hood. Na França, contos semelhantes remetiam aos romances picarescos espanhóis, narrativas bem-humoradas de servos tão espirituosos quanto malandros, cujas carreiras com uma sucessão de senhores ofereciam oportunidades infindáveis para a sátira e o burlesco.

A ficção detetivesca se origina, em parte, nesse tipo de narrativa, vinculada à continuidade do interesse popular pelos feitos de vilões inteligentes e astuciosos. Porém, Murch chama a atenção para a

2 O grupo de pesquisa do CNPq "Escritos suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal" vem se dedicando, nos últimos anos, a trazer a público uma conceituação mais precisa dos termos mais recorrentes na crítica da narrativa criminal. Remeto o leitor interessado ao capítulo "Romance policial", de Carla Portilho e Pedro Sasse, disponível em *Novas palavras da crítica, vol.II*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

necessidade de uma mudança radical na forma como o malandro era visto pelo público em geral, antes que esses "contos de malandragem" pudessem se desenvolver como narrativas detetivescas. Na picaresca, o vilão era apresentado como romântico, divertido, sagaz, frequentemente admirado por sua bravura e espirituosidade e por seu talento em escapar à punição. Na ficção detetivesca, isso é precisamente o que não se permite a ele fazer — o leitor é solidário ao detetive, cuja função é descobrir o vilão e encaminhá-lo à punição. As histórias de detetives, em contraste com as histórias de crimes, têm como uma de suas características mais importantes "o reconhecimento de que a atividade do criminoso é repreensível e não deve ser tolerada, muito menos ser vista com divertimento ou admiração" (Murch, 1958, p. 19).

Ian Bell argumenta que a literatura de crimes no século XVIII, embora por vezes tivesse um teor cômico, buscava mais o confronto e a inquietação do que o reconforto mais característico da ficção detetivesca predominantemente recreativa dos séculos posteriores: "o discurso da literatura de crimes contemporânea ao Código Sangrento media e articula uma profunda ansiedade ao invés de consolação" (Bell, 2003, p. 9)[3].

Os narradores do século XVIII descreviam um mundo repleto de trapaceiros e criminosos, onde praticamente não havia uma força

3 O termo "consolação" empregado aqui dialoga, evidentemente, com a "estrutura da consolação" postulada por Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados,* p. 190-204. Segundo Eco, a grande tranquilidade que a literatura de massa ou *best-seller* ofereceria ao seu leitor é a repetição de padrões, a reafirmação do status quo — os finais são felizes, os maus são punidos, os bons, recompensados, e o mundo continua como sempre foi. Mesmo que a ordem das coisas seja quebrada, no fim das contas ela seria sempre restabelecida.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

policial ou qualquer mecanismo de proteção pessoal, e cujo sistema jurídico e penitenciário era ineficiente e, com frequência, claramente corrupto. A lei era imperfeita, tanto em sua concepção quanto em sua implementação — nas raras ocasiões em que criminosos eram capturados e levados à justiça, era mais provável que isso se devesse a anacrônicos códigos de honra pessoal e à vingança do que às operações de alguma autoridade civil reconhecida (Bell, 2003, p. 9).

Sonia Coutinho aponta, em *Rainhas do crime*, o romance gótico feminino do século XVIII como um importante precursor da ficção detetivesca, pois "lidava com segredos e mistérios, violência e medo, além de questionar, mesmo implicitamente, a posição das mulheres na sociedade" (Coutinho, 1994, p. 18). Uma das escritoras mais conhecidas desse estilo, Ann Radcliffe, introduziu em seus romances duas características que os relacionam indubitavelmente às histórias de detetives dos séculos posteriores. Em romances como *The romance of the forest* (1791), *The mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797), por exemplo, Radcliffe narra as desventuras de heroínas que vagam por ruínas sombrias, repletas de passagens secretas, e descobrem indicações de que vários crimes horríveis teriam sido cometidos e tem o cuidado de oferecer, ao final da história, uma explicação razoavelmente lógica para os enigmas criados em seus enredos — eventos aparentemente sobrenaturais, quando investigados com inteligência, provavam ser devidos à atuação humana ou a alguma coincidência natural. Além disso, em alguns romances as explicações eram oferecidas por meio da conversa entre dois personagens, um dos quais tem mais conhecimento do assunto, enquanto o outro, que se encontra na mesma ignorância

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

que o leitor e consumido pela curiosidade, faz perguntas até que tudo seja esclarecido. Essa técnica foi utilizada de forma persistente quando a ficção detetivesca começou a ser mais difundida — pensa-se, por exemplo, nas duplas Sherlock Holmes / Dr.Watson e Hercule Poirot / Capitão Hastings —, de modo que, embora não se possa dizer que Ann Radcliffe tenha escrito alguma história de detetives, é certo que ela criou personagens que se assemelham ao detetive-herói, e seus romances deram passos decisivos na direção da ficção detetivesca como viria a se tornar conhecida (Murch, 1958, p. 27-29).

No século XIX, a literatura de crimes deu origem a dois subgêneros: o romance de Newgate e o romance de sensação, ambos extremamente populares. O romance de Newgate esteve sempre associado exclusivamente a autores homens, enquanto o romance de sensação incluía um bom número de autoras mulheres, o que levou a importantes diferenças de ênfase nos dois subgêneros, além de respostas críticas também distintas (Pykett, 2003, p. 19-20).

Os romances de Newgate gozaram de enorme popularidade no início dos anos 1830 — eram, em sua maioria, romances de crimes e romances históricos, que contavam as aventuras e escapadas de criminosos corajosos e independentes, em um ambiente que variava de castelos a tavernas, frequentados por ladrões e outros *habitués* do submundo do crime. Segundo seus críticos, essas narrativas romanceavam e glamurizavam o crime e a vida no submundo, levando assim a uma maior solidariedade com os criminosos do que com as vítimas do crime; os criminosos eram representados como alvos de perseguição, vítimas das circunstâncias e da sociedade.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

Já o romance de sensação baseava seus enredos principalmente em crimes da vida real, conforme relatados nos jornais da época. Assim como o romance de Newgate, o romance de sensação era um construto jornalístico, um rótulo anexado a romances cujos enredos lidassem com feitos criminosos, transgressões sociais ou paixões ilícitas. Alguns temas caros a esses romances eram bigamia, adultério, sedução, fraude, falsificação, chantagem, sequestro e, às vezes, assassinato. O romance de sensação não mostrava o submundo do crime, mas explorava o lado sombrio da sociedade respeitável. Dado o estabelecimento do espaço burguês no século XIX, "no romance de sensação era mais provável que a cena de um crime fosse a casa do que a rua, a sala de visitas em vez da taberna" (Pykett, 2003, p. 34).

A cena do crime se transfere da rua (espaço público) para a casa (espaço privado) no momento em que as grandes cidades já estão estabelecidas como tais. Ao longo do século XIX, por conta das mudanças nos sistemas de produção, como o cercamento dos campos, que levou a uma grande migração da população rural para as cidades, e o estabelecimento da indústria, as zonas urbanas de centros como Londres e Paris tornaram-se superpovoadas. Essas cidades mantinham praticamente o mesmo traçado arquitetônico desde a Idade Média, mas com o aumento expressivo da população, surgiram também problemas graves como a falta de moradia, o aumento da criminalidade e a disseminação de doenças. Portanto, em meados do século XIX, cidades do porte de Paris, Londres e Nova York já eram metrópoles, espaços habitados por multidões, e assim, propícios ao anonimato. O crime deixa de ser visto como um mundo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

à parte, e torna-se parte integrante do mundo respeitável — um mundo no qual todos eram criminosos em potencial era um mundo de suspeita universal, no qual ou se desempenhava o papel de detetive ou de suspeito. A literatura de sensação trouxe a mudança de foco do crime para a detecção, em parte devido a mudanças nas formas de policiamento em meados do século XIX e ao surgimento, no rastro das leis de divórcio, de detetives particulares voltados para a investigação de segredos familiares. Além disso, houve também uma mudança no significado cultural do crime e do criminoso — a sociedade manipulada pelo espetáculo da punição pouco a pouco se transformava em uma sociedade moralmente controlada pela disciplina.

Tal como os romances de Newgate, os romances de sensação eram vistos por muitos críticos da época como sintoma e causa de corrupção social. Esse contexto, aliado ao fato de que o Código Sangrento havia sido abolido no início do século XIX, diminuindo a severidade das punições, levou à necessidade de que a confiança em sua administração aumentasse. Foi nesse contexto ideológico que o detetive-herói encontrou as condições necessárias para o seu nascimento (Bell, 2003, p.16).

Condições para o surgimento da ficção detetivesca

No século XIX reuniram-se determinadas características que possibilitaram o aparecimento da ficção detetivesca. Sandra Reimão (1983, p. 12-13) propõe uma lista de cinco condições fundamentais:

1. a popularização da imprensa: no século XIX a imprensa foi popularizada e a tiragem de jornais atingiu números expressivos, com a difusão do hábito de sua leitura cotidiana. Nasce o interesse

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

pelo *fait divers* — dramas individuais, crimes raros e outros tipos de narrativas que atraem o leitor e geram um certo prazer mórbido que o convida à prática regular desse tipo de leitura.[4] O *fait divers* expõe ao leitor "acontecimentos" que outros tipos de notícia mantêm no campo da invisibilidade, mas sem a preocupação de oferecer uma explicação lógica e racional para eles;

2. o estabelecimento das cidades industriais: o cenário mais frequente dos crimes e suas respectivas investigações, onde habita o público dos novos jornais de grande tiragem. Antes da era industrial, as cidades já eram lugares movimentados; nunca, porém, haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram na segunda metade do século XIX. Ben Singer (2007, p. 96) define o impacto dessa transformação sobre o indivíduo urbano como "um bombardeio de estímulos", "um mundo fenomenal — especificamente urbano — que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana", oferecendo um quadro bastante ilustrativo do que passou a ser a vida nas cidades da era industrial;
3. o surgimento da polícia: na França do início do século XIX, os policiais eram recrutados entre os ex-condenados, que conheciam na prática o mundo dos crimes e os investigavam por meio da convivência com os próprios criminosos. Alma Murch (1958, p. 43-46) aponta a publicação, na Paris de 1828, do primeiro volume das *Memórias de Eugène François Vidocq*, o primeiro detetive profissional da vida real, narrando suas caçadas aos bandidos,

4 Para um estudo mais aprofundado do *fait divers,* remeto o leitor ao ensaio fundamental de Roland Barthes, "Estrutura da notícia".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

como um fato importante para a criação da própria profissão de detetive. Vidocq encontrou uma oposição ferrenha por parte da polícia regular, que se indignava principalmente com o fato de um ex-condenado ter o *status* de um agente de alto gabarito, com poder para efetuar prisões e conduzir inquéritos por sua própria responsabilidade. A personalidade de Vidocq e seu sucesso na profissão deram ao público em geral uma clara concepção do "detetive ideal", de onde muitos detetives da ficção herdaram suas características, como grande força física, paciência e resistência, talento para o disfarce e uma intuição da mentalidade criminosa. Outra herança de Vidocq é a premissa geral, expressa com frequência nos primórdios da ficção detetivesca, de que a polícia é inepta, ineficiente e ressentida do mérito do amador talentoso, sem cuja ajuda ela dificilmente conduziria uma investigação a termo com sucesso;

4. a transformação do criminoso em um inimigo público: até a Idade Média (com exceção do Direito Romano), o crime era apenas um delito entre indivíduos, que podia ser resolvido por meio de negociações e acordos entre as partes envolvidas (Reimão, 1983, p. 15-16). Com o surgimento do sistema judiciário, o crime torna-se público, e passa a ser uma infração às leis do Estado — passou-se a considerar que o criminoso prejudicava não apenas os indivíduos diretamente atingidos por suas ações, mas a sociedade como um todo;
5. o advento do positivismo: a partir do conceito básico de que todos os fenômenos do universo, inclusive o espírito humano, são

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

regidos por leis, chegou-se à crença de que, uma vez dominados os princípios da mecânica mental, seria possível desvendar a cadeia de ideias de cada ser humano (Reimão, 1983, p. 15). As técnicas de utilização desse método científico foram amplamente aproveitadas pelos primeiros detetives. A doutrina positivista foi um fator determinante para que, a princípio, a ficção detetivesca surgisse sob a forma do romance de enigma, ainda hoje a sua modalidade mais difundida. Esse tipo de narrativa, como diz o nome, parte sempre de um enigma e se alimenta da busca de uma solução que o esclareça. Aos poucos, observou-se que, apesar do crescimento das cidades, o anonimato que elas propiciavam eram relativo, já que ninguém se deslocava sem deixar rastros — ou seja, o criminoso sempre deixava pistas, que o detetive coletava e organizava em uma cadeia lógica de ideias. Uma vez desvendado o mistério, chegava-se ao fim da narrativa.

Um detetive em Paris: o Chevalier Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe

A crítica da narrativa criminal considera, tradicionalmente, que o pai da ficção detetivesca clássica foi Edgar Allan Poe, autor dos três contos nos quais figura o Chevalier Auguste Dupin. Esses contos — "Os assassinatos na rua Morgue" (1841), "O mistério de Marie Rogêt" (1842) e "A carta roubada" (1845) — são considerados os fundadores da ficção detetivesca clássica, e tornaram o Chevalier Dupin o primeiro detetive-herói da ficção detetivesca. Ele protagoniza os três contos, cujos enredos são desenvolvidos de modo a exibir seus poderes de observação e dedução.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

Dupin é um recluso que, em seus momentos de lazer, discute com um amigo, o narrador dos contos, os meios pelos quais o raciocínio analítico pode ser aplicado a problemas de ordem prática, como, por exemplo, certos crimes cometidos em Paris. A esse respeito, Alma Murch questiona se Poe não teria escolhido Paris como o cenário para os contos de Dupin por haver uma grande afinidade entre a França e a aplicação do raciocínio cartesiano para a detecção do crime, o que ela considera um detalhe instigante, uma vez que nenhuma narrativa detetivesca havia sido produzida na França até então (Murch, 1958, p. 68). Considerando-se, entretanto, o fato de que a França é o berço do Positivismo e que Poe sempre dedicou um imenso cuidado à escolha dos cenários para seus contos, não seria tão arriscado concluir, raciocinando à moda de Dupin, que essa "afinidade" teria sido, sim, ao menos um dos seus motivos.

Murch aponta que é grande a possibilidade de que Poe tenha lido as *Memórias de Vidocq*, por conta de um comentário em especial feito em "Os assassinatos na rua Morgue": "Vidocq, por exemplo, tinha talento para adivinhações, mas também era um homem perseverante. Contudo, sem uma metodologia de pensamento, pecava amiúde pela própria intensidade de suas investigações" (Poe, 2017, p. 134). Assim, em completo contraste com Vidocq, Poe cria o Chevalier Auguste Dupin, sugerindo que um detetive que tivesse a vantagem de uma educação sólida seria ainda mais bem sucedido. Dupin é um homem culto, familiarizado com a literatura clássica e igualmente à vontade quando discute química, antropologia ou álgebra com seu amigo anônimo, o já mencionado narrador dos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

contos, que, humildemente ofuscado pelo brilho da capacidade intelectual de Dupin, lhe serve de contraponto, como faria o Dr. Watson, anos mais tarde, em relação a Sherlock Holmes, e o Capitão Hastings em relação a Hercule Poirot. Entretanto, Poe não oferece nenhuma descrição física de Dupin — afinal, o leitor não deveria se interessar por sua aparência, e sim por seus processos mentais, pela sua brilhante mente analítica (Murch, 1958, p. 70).

Sandra Reimão considera Dupin uma "máquina de raciocinar", um personagem que não chega jamais a ser delineado de forma complexa, a expressão máxima das ideias positivistas de "rigor nos raciocínios como um instrumento preciso para desvendar a aparentemente inexplicável lógica das ações e motivações humanas" (Reimão, 1983, p. 21). Ele é o pioneiro entre os detetives amadores, que não fazem parte da força policial, para os quais investigar não é uma atividade profissional, mas um *hobby* ou até mesmo um ímpeto, uma necessidade de solucionar os quebra-cabeças. Baseando-se no positivismo para fazer inferências a respeito das mentes dos criminosos, ele se opõe aos policiais ex-condenados e seus métodos empíricos de investigação e resolve intrincados mistérios sem sair de sua poltrona.[5] De certa forma, como lembra Murch, a "inveja" que o chefe de polícia nutre por Dupin, assim

5 Dentre os "herdeiros" do estilo de Dupin, destaco Nero Wolfe, o detetive criado por Rex Stout. Criado nos anos 30, Wolfe é o típico *armchair detective* (detetive de poltrona) — um homem excêntrico e extremamente inteligente, que raramente sai de sua *town house* novaiorquina, onde se dedica ao passatempo de cuidar de orquídeas. Obeso e sedentário, é um grande apreciador de cerveja e da boa gastronomia, contando mesmo com um *chef* ao seu dispor. Suas histórias são narradas por seu assistente / investigador / segurança Archie Goodwin — este, sim, mais semelhante ao *P.I.* (*private investigator* ou investigador particular) da época. Para maiores informações, remeto o leitor a Hilliard, Don B. & Smith, Kevin Burton. The thrilling detective — Nero Wolfe and Archie Goodwin.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

como a baixa opinião deste sobre a inteligência da polícia, refletem a rivalidade entre Vidocq e a polícia francesa da época (Murch, 1958, p. 72) — mais tarde, entretanto, principalmente a partir de Sherlock Holmes, essa capacidade do detetive amador de brilhar mais do que a polícia viria a se tornar um padrão.

Outra característica que inicialmente chamou a atenção nos contos protagonizados por Dupin, mas logo se tornou bastante comum na ficção policial, foi a própria serialização, a técnica de construir diferentes histórias girando em torno de um mesmo detetive, seu cronista / admirador e, por vezes, também um oficial de polícia. Após o sucesso inicial de "Os assassinatos na rua Morgue", Poe dá continuidade às proezas investigativas de Dupin em "O mistério de Marie Rôget", um conto completamente diferente do anterior, mas cujo subtítulo é "Uma continuação de 'Os assassinatos na rua Morgue'", o que deixa claro que o tema essencial de ambos os contos é o raciocínio analítico de Dupin — o único ponto de conexão entre os dois contos é a sua presença, e os outros personagens servem apenas para criar situações e problemas que ele deverá solucionar.

Martin A. Kayman, em seu ensaio "The short story from Poe to Chesterton", pondera que o lançamento dos contos de Poe coincide com a data em que surgiu o Departamento de Detetives da Polícia Metropolitana (1842), e esse fato seria a razão pela qual muitos críticos consideram a ficção policial / detetivesca uma manifestação literária de uma nova forma de administração e controle social, baseada na vigilância pelo Estado. Por esse ponto de vista, essas narrativas estariam sujeitas à cobrança de serem promoções ficcionais dos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

valores de disciplina da polícia moderna e de defenderem os valores burgueses da propriedade, da moralidade sexual e da racionalidade burocrática (Kayman, 2003, p. 44). Não deixa de ser interessante notar como um gênero que nasceu marginal, ligado à vida nas ruas e nas prisões, teria sido apropriado pela classe dominante como um instrumento de controle e manutenção da ordem social.

Um pouco mais adiante, no mesmo ensaio, Kayman apresenta dois argumentos que ajudam, se não a refutar, ao menos a questionar a colocação de que o lançamento dos contos de Dupin teria inaugurado a era da ficção detetivesca "hegemônica", produzida para perpetuar os valores da classe dominante. Em primeiro lugar, Kayman questiona a própria classificação dos contos de Dupin como "as primeiras histórias de detetive", apontando que, ao se ler os contos de Dupin sem qualquer tipo de conhecimento anterior ou pré-julgamento, seria possível questionar-se até que ponto essas narrativas são mesmo sobre crime e detecção. Afinal, "Os assassinatos na rua Morgue", embora considerada a primeira história de detetives, não trata de um assassinato, mas sim dos atos violentos de um animal feroz; também em "A carta roubada" a questão do crime é controvertida, uma vez que o próprio Dupin rouba de volta uma carta que havia sido subtraída anteriormente; apenas em "O mistério de Marie Rôget" encontra-se o que parece ser indubitavelmente um caso de assassinato, mas mesmo nesse caso havia a probabilidade de que a jovem tivesse morrido em consequência de um aborto a que se submetera. Além disso, Dupin não demonstra nenhum interesse em particular quanto a fazer justiça ou manter a ordem social — sua motivação está no problema intelectual específico, não em valores éticos ou sociais (Kayman, 2003, p. 44-45).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

Ainda assim, foi a partir dos contos detetivescos de Poe que houve uma mudança de foco em relação às histórias de crime e mistério. Murch afirma que já não era mais suficiente que o leitor ficasse horrorizado diante de um crime ou se solidarizasse com a vítima (Murch, 1958, p. 79). Depois de Dupin, esperava-se que ele também pensasse, de preferência analiticamente, e que sentisse prazer ao acompanhar a argumentação lógica que explicava as misteriosas cadeias de eventos apresentadas. O novo tipo de história tratava de crimes, mas não de criminosos, e apresentava o detetive como um herói.

Ciência e método: Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle

Entre o final do século XIX e o início do século XX, surgem na literatura policial vários detetives, listados por Martin Kayman sob o rótulo de "intelectuais" e/ou "científicos", como o Professor Van Dusen, de Jacques Futrelle, ou o Dr. John Thorndyke, de Richard Austin Freeman (Kayman, 2003, p. 46). São todos, de certa forma, herdeiros do Chevalier Dupin, embora a maioria surja apenas no rastro daquele que talvez seja o detetive mais famoso de todos: Sherlock Holmes, personagem criado por Arthur Conan Doyle.

Sherlock Holmes apareceu pela primeira vez em *Um estudo em vermelho* (1887). Logo no início do romance, Conan Doyle coloca Dupin como personagem central de um diálogo entre Holmes e o Dr. Watson:

> "Você me lembra Dupin de Edgar Allan Poe. Nunca pensei que existissem pessoas assim na vida real."
> Sherlock Holmes levantou-se e acendeu seu cachimbo. "Sem dúvida acha que está me elogiando ao me comparar com Dupin", observou. "Em minha opinião, porém, Dupin era um sujeito muito inferior. Aquele truque de se intrometer nos pensamentos com um

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

> comentário oportuno depois de um quarto de hora de silêncio é por demais aparatoso e superficial. Ele tinha algum talento analítico, sem dúvida; mas não era de maneira alguma o fenômeno que Poe parecia imaginar." (Doyle, 2013, p. 27)

Essa passagem, embora pareça, a princípio, menosprezar o detetive de Poe, na verdade lhe presta uma homenagem indireta, deixando claro que Holmes é um detetive diferente de Dupin, mas que é possível reconhecer-lhe a paternidade. Martin Priestman aponta, por exemplo, que o caráter de Holmes, assim como suas circunstâncias e seu relacionamento com o narrador e com a polícia, são construídos sobre os mesmos moldes que os de Dupin (Priestman, 1990, p. 81).

Porém, ao contrário de Dupin, Holmes não é apenas uma "máquina de raciocinar", e mostra várias idiossincrasias. Seu gosto por tocar violino, o talento para os disfarces, o hábito de consumir cocaína são características que denotam uma humanização da figura do detetive, que o torna mais real e mais próximo do leitor, sendo uma causa provável da grande popularidade do personagem. Doyle equilibra diversos elementos, como a verve de sua própria escrita, a engenhosidade das histórias e o talento na sua construção para, como pondera Kayman, em consonância com a "estrutura da consolação" de Umberto Eco, prover às classes médias masculinas da época uma leitura relaxante, apaziguando suas ansiedades quanto ao mundo moderno — celebra-se o materialismo da época, a capacidade de raciocínio para organizar o material da existência de forma significativa e o poder do indivíduo racional para proteger o homem comum do caos semiótico e moral (Kayman, 2003, p. 48-49).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

Um outro ponto em que Sherlock Holmes difere de Auguste Dupin diz respeito à metodologia de ação empregada pelos dois detetives. Holmes usa procedimentos técnicos e científicos, como a análise de impressões digitais e a busca de rastros e vestígios, ao contrário de Dupin, que se baseava unicamente na leitura de índices via intelecto (Reimão, 1983, p. 38-39). A postura de Holmes como detetive e sua metodologia são características da ciência do século XIX, de tudo o que havia de racional e progressista na sociedade de então. Em um instigante ensaio, no qual aborda a figura dos detetives dos séculos XIX e XX como uma versão popularizada da figura dos cientistas, D.F. Rauber lembra que uma das características mais proeminentes da ciência do século XIX era a sua imensa confiança na possibilidade de, por meio da razão, da ciência e da tecnologia, solucionar os problemas da humanidade (Rauber, 1972, p. 492). Assim, Holmes personificaria a atitude cultural da sua época em relação à natureza e à prática da ciência — ainda segundo Rauber, o grande detetive seria a figura fantasiosa da mente em perfeito funcionamento, o intelecto em estado puro, seguindo inexoravelmente adiante, indiferente às considerações emocionais (Rauber, 1972, p. 495).

Pode-se, entretanto, fazer um contraponto à posição de Rauber com base no ensaio de Elliot Gilbert sobre o detetive como uma metáfora para o século XIX. Gilbert afirma que, embora a razão tenha tido seus triunfos no século XIX, teve também seus fracassos, e o detetive foi um produto de ambos. Em suas palavras:

> [A] razão havia descoberto as leis que fizeram dos homens os mestres do universo físico. Mas, como para testemunhar a intransigência do caos, essas mesmas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

> leis também deram origem às fábricas sombrias e satânicas e às favelas que se alastravam, deteriorando a Europa industrial e a América ao longo desse período. [...] E das favelas escuras e terríveis, eis que surgiu um novo tipo de crime — impessoal, anônimo — que requeria pela primeira vez grandes hordas de policiais impessoais e anônimos para a sua detecção, policiais que, simplesmente por se responsabilizarem por resolver esses crimes, tornaram-se também habitantes involuntários das favelas que a razão construiu. (Gilbert, 1967, p. 257, tradução livre)

Além disso, Gilbert lembra também que os tribunais da lei, a princípio criados para fazer justiça, tornaram-se, ao contrário, grandes centros de injustiça; que as fábricas, dedicadas a eliminar o desconforto humano, apenas tornaram os homens mais desconfortáveis; e que a força policial, destinada a banir o crime com a força da razão, acabou por corromper a razão com a vitalidade do crime. Vale considerar ainda que, mesmo quando o detetive tem sucesso em sua empreitada, seu sucesso é trivial face à vitória do criminoso, uma vez que ele pode prender o assassino, mas nunca desfazer o assassinato (Gilbert, 1967, p. 258). Desse modo, se o detetive do século XIX simbolizava a fé da época nas habilidades do homem para resolver os problemas do mundo, ele representou, da mesma forma, a crescente desilusão do homem quanto à razão como uma resposta significativa para a condição humana, já preparando o caminho para o detetive do século XX, caracterizado por menos certezas e mais inseguranças. Gilbert aponta que, como em um pesadelo, a aplicação das leis da física aos problemas do século XIX foi bem-sucedida apenas na criação de novos e maiores problemas (Gilbert, 1967, p. 259-260).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

O próprio Sherlock Holmes não passa impune por essas mudanças. Tanto Rauber quanto Gilbert assinalam a atmosfera mais sombria e incerta que marca as últimas histórias do detetive, em especial "Seu último caso", publicada em 1917, em plena Primeira Guerra Mundial. No prefácio ao volume, lê-se:

> Prefácio
>
> Os amigos de Sherlock Holmes vão ficar contentes em saber que ele ainda está vivo e bem, embora com os movimentos um pouco prejudicados por ataques esporádicos de reumatismo. Vive, há muitos anos, numa pequena fazenda sobre as colinas, a 8 quilômetros de Eastbourne, dividindo o tempo entre seus livros de filosofia e apicultura. Durante este período de descanso, ele recusou as mais principescas ofertas para resolver vários casos, depois que decidiu que a sua aposentadoria era definitiva. A aproximação da guerra alemã, no entanto, fez com que ele pusesse sua notável combinação de atividade intelectual e prática à disposição do governo, com resultados históricos contados em 'SEU ÚLTIMO CASO'.
>
> Acrescentei várias aventuras anteriores, guardadas há bastante tempo nos seus arquivos, a fim de completar o volume.
> John H. Watson, M. D.
> (Doyle, 2007, p. 946)

Em um dos contos do livro, "O caso da caixa de papelão", vê-se que o próprio Holmes é levado a questionar a eficácia do intelecto frente às mudanças que o mundo vinha sofrendo:

> — O que significa isso, Watson? — perguntou Holmes em tom solene, quando terminou de ler o documento. — Para que serve este círculo de miséria, violência e medo? Tem de ter uma finalidade, ou então nosso mundo é governado pelo acaso, o que é impensável. Mas que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

> finalidade? Eis aí o grande e eterno problema para o qual a razão humana está tão distante da solução como sempre. (Doyle, 2007, p. 980)

Ao final do conto que dá título ao volume, em uma conversa com Watson, vê-se que a confiança tão característica de Holmes finalmente parece lhe faltar:

> — Meu bom e velho Watson! Você é um ponto fixo numa época de mudanças! De qualquer forma vem vindo um vento do leste, como nunca antes varreu a Inglaterra. Será frio e amargo, Watson, e muitos de nós poderão ser fulminados por sua rajada. Mas, afinal, é a vontade de Deus, e quando passar a tempestade, um país mais puro, melhor, mais forte brilhará ao sol. (Doyle, 2007, p. 1066)

Para finalizar os comentários sobre a obra de Conan Doyle, marco aqui ainda a relevância crescente da figura do narrador para a ficção detetivesca. Watson, o narrador das histórias de Sherlock Holmes, adquire importância central como o mediador que traz a público os feitos do detetive. Trata-se de um personagem que incorpora as virtudes da classe média que, como aponta Kayman, Holmes aparenta desprezar, mas na realidade protege (Kayman, 2003, p. 49). Watson não apenas seleciona as aventuras que serão narradas, mas também decide a forma de narração. Sua visão dos fatos, no entanto, é parcial, equivalente à dos outros personagens e, por conseguinte, à do próprio leitor. Ele media as atitudes do leitor em relação ao detetive — o leitor sabe que não é tão brilhante quanto Holmes, mas é reconfortado ao saber-se mais brilhante do que Watson. Uma vez que a narração onisciente feriria um princípio básico do romance de enigma, que é a preservação do mistério até o último momento,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

a figura do personagem-narrador, em geral um memorialista do detetive, aparece como um recurso útil para manter o leitor sempre um passo atrás da investigação e assim prender sua atenção até a revelação final e a reconstrução da trama (Reimão, 1983, p. 31-36).

Um estrangeiro no campo inglês: o ex-cêntrico Hercule Poirot, de Agatha Christie

Anos mais tarde, no período após a Primeira Guerra Mundial, a ficção detetivesca consagrou-se sob a vertente que seria a sua mais popular até os dias de hoje: o romance de enigma. O período entreguerras tornou-se conhecido como a "Era de Ouro do Romance Policial", embora haja discordâncias entre os críticos quanto aos seus exatos limites temporais — vale ressaltar que romances de enigma seguindo a fórmula clássica da "Era de Ouro" são produzidos até hoje em dia. Entretanto, costuma-se marcar a "Era de Ouro" como o período entre as duas guerras mundiais, marcado por uma safra significativa de romances produzidos por mulheres do porte de Agatha Christie e Dorothy Sayers, para mencionar apenas algumas. Embora o rótulo "Era de Ouro" possa sugerir uma época idílica, Stephen Knight aponta que o período entreguerras foi caracterizado por um grande desconforto social, especialmente na Europa, marcada por grandes perdas humanas e financeiras ao longo da guerra (Knight, 2003, p. 77)[6].

Agatha Christie, que se tornaria conhecida como "A Dama do Crime", faz sua estreia em 1920, com o romance *O misterioso caso*

6 Ao longo da década de 1920 os Estados Unidos pouco sentem esses efeitos, e permanecem no clima de euforia que seria conhecido como "The Jazz Age" ("A Era do Jazz"), período compreendido entre 1918, com o fim da Primeira Guerra Mundial, e 1930, com o início da Grande Depressão, após a quebra da bolsa de Nova York.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

de Styles. Nesse romance aparece pela primeira vez o seu detetive mais famoso, Hercule Poirot, um policial belga aposentado, refugiado na Inglaterra. Segundo Susan Rowland, foi então que "o caráter do detetive ficcional mudou" (Rowland, 2001, p. 15). A chegada do homenzinho com cabeça em formato de ovo, longos bigodes cultivados com capricho e manias que beiram a obsessão marca um contraponto a Sherlock Holmes. Holmes é heroico, ao passo que Poirot, com sua aparência e modos considerados exóticos pelos britânicos, poderia ser classificado como um anti-herói. Caberá a esse anti-herói, cujo nome, que remete à força de Hércules, a tarefa de reordenar o mundo conturbado que encontra ao chegar à mansão de Styles.

Stephen Knight afirma que os romances policiais dessa fase não se confirmam como "romances da cidade moderna" (Knight, 2003, p. 77), já que, embora os cenários sejam espaços fechados, boa parte das narrativas se passa no campo. A esse respeito, W.H. Auden, em seu famoso ensaio "The guilty vicarage", afirma:

> O campo é preferível à cidade, uma vizinhança abastada (mas não abastada demais — ou haverá suspeita de ganhos ilícitos) melhor do que uma favela. O cadáver deve chocar não apenas por ser um cadáver, mas também porque, mesmo para um cadáver, ele está terrivelmente fora de lugar, como quando um cachorro faz bagunça no tapete da sala de visitas. (Auden, 1988, p. 19)

Após a Revolução Industrial, o campo assumiu um caráter idílico na literatura inglesa, uma aura de retorno a um mundo não mais possível após o crescimento das cidades. A partir da Primeira Guerra Mundial, cujo lema era "a guerra para terminar todas as guerras", mas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

que apenas trouxe instabilidade, miséria e mortes em proporções nunca antes experimentadas, esse caráter idílico se intensificou. Pode-se, portanto, levantar uma questão interessante a respeito da escolha do cenário campestre para tantos romances policiais dessa fase. Retomando a estrutura da consolação de Umberto Eco (Eco, 1994, p. 202), tem-se que o propósito da literatura de massa seria assegurar ao leitor o conforto de que, por mais que haja uma ruptura no *status quo*, ao final o mundo permanecerá como sempre foi. Assim, o objetivo da descoberta do criminoso em um romance de enigma seria eliminar o responsável pela tensão e levar a sociedade de volta ao seu estado (idílico) original. Existe aqui, entretanto, uma grande ironia: seria mesmo possível consolar o leitor, uma vez que o assassino é comumente um membro dessa mesma sociedade supostamente idílica? Ou, ampliando o campo de raciocínio: haveria refúgio possível para as novas condições com que deve lidar o ser humano na modernidade? Poirot, o detetive estrangeiro (belga — e não francês, como seria de se esperar — ou seja, ainda "mais estrangeiro"), baixinho, gordo, e sob o ponto de vista dominante, de modos efeminados, ironicamente descobre criminosos nas cidadezinhas idílicas inglesas, expondo que sob a fachada idílica "há algo de podre no reino". Como chega com o propósito de desvendar o crime, ou seja, de "expor os podres" da sociedade aparentemente idílica, não é surpreendente que essa mesma sociedade busque levar Poirot ao descrédito — daí sua aparência ser considerada ridícula, seus modos afetados, e assim por diante. Ele é, sem dúvida, excêntrico — e ex-cêntrico, ou seja, fora do centro, periférico — como também

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

era Sherlock Holmes, e como seus sucessores também serão. Todos têm suas manias, suas idiossincrasias — o detetive, ainda que pareça hegemônico, usualmente ocupa uma posição à margem da sociedade.

A esse respeito, cabe ressaltar mais um ponto: Marion Shaw e Sabine Vanacker consideram Poirot, por ser estrangeiro naquela "sociedade idílica", "um mero visitante no mundo do crime" (Shaw, 1991, p. 2). Essa falta de adequação do personagem aos padrões hegemônicos poderia sinalizar que uma possível resposta para as questões humanas não estaria na ciência que se propôs a tudo resolver no século XIX. Não apenas a presença de um detetive em desacordo com os padrões vigentes, mas também as frequentes referências feitas por Christie a personagens militares que retornaram à Inglaterra após anos de serviços prestados na Índia, levam à constatação de que, no período pós-guerra, aquela "sociedade idílica" já não existe enquanto tal — os padrões já estão irreversivelmente alterados, pela "zona de contato".[7]

Assim como fez Conan Doyle com Sherlock Holmes, Agatha Christie também criou um memorialista para Hercule Poirot. O capitão Hastings, o principal narrador das histórias de Poirot, é frequentemente usado por ele como um instrumento para divulgar pistas e interpretações falsas, em um jogo que por vezes também ludibria o leitor. Sua relação com Poirot, assim como a de Watson com Holmes, é baseada em admiração e inveja. Tecendo uma comparação com seus antecessores, nota-se que Poirot não é tão

7 A expressão "zona de contato" foi cunhada pela pesquisadora canadense Mary-Louise Pratt para designar os "espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação" (Pratt, 1999, p. 27).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

neutro emocionalmente em relação aos personagens das narrativas quanto Holmes. Ele valoriza o que os indícios psicológicos podem revelar sobre a personalidade de um personagem. No entanto, Poirot, como Holmes, considera que investigar compreende tanto o trabalho de dedução quanto o trabalho empírico, embora dê mais valor ao trabalho mental (Reimão, 1983, p. 42-46).

Um divisor de águas: o romance noir e o detetive hardboiled

Embora o romance de enigma mantenha leitores cativos até os dias de hoje, por volta de 1930 uma nova forma de romance policial toma força nos EUA. Esse novo estilo é o chamado romance da *série noir*, que abandona características básicas do romance de enigma, como o otimismo, a moralidade convencional, o espírito conformista e o detetive infalível. Ao admitir a falibilidade do detetive, o romance *noir* subverte toda a tradição do gênero até então, que tanto prezava o sucesso da lógica cartesiana, e torna-se um divisor de águas na história da ficção detetivesca, abrindo caminho para questionamentos e críticas acerca do homem e sua sociedade, e transformando-se em uma espécie de "romance de costumes contemporâneo" (Reimão, 1983, p. 83). O romance *noir* cria a figura do P.I. — sigla para o termo *private investigator* ou investigador particular, que desvenda crimes por profissão, e não mais por divertimento ou curiosidade, como ocorria no romance de enigma. O novo detetive profissional, conhecido como *hardboiled* ou "durão", apresenta uma postura crítica em relação ao mundo, não mais considerado um mundo em perfeita ordem. O detetive não é mais o sujeito autônomo da modernidade, e caminha rumo ao descentramento da modernidade tardia.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

Nos enredos do *noir* é comum que o detetive se misture aos criminosos, faça amizade ou seja mesmo confundido com eles pela polícia, e se envolva com mulheres suspeitas, de modo que cabe ao leitor distinguir (ou ao menos tentar, muitas vezes sem sucesso) onde está a linha, cada vez mais tênue, que separa o mundo da lei do mundo do crime. A ênfase é transferida para a ação, e exploram-se situações angustiantes e todos os tipos de sentimentos que podem envolver o ser humano. O leitor assume um papel mais ativo do que no romance de enigma, pois cabe a ele fazer deduções sobre os personagens a partir das descrições oferecidas.

Um fator importante para o desenvolvimento do romance *noir* nos EUA foi o próprio momento histórico que o país atravessava. Após a Primeira Guerra Mundial, o país entrou em uma fase de prosperidade sem precedentes, que se estendeu por toda a década de 1920, a chamada *"Jazz Age"*, a "Era do Jazz". Ao longo da década, a atmosfera predominante foi de grande abundância e de mudanças resultantes do aumento da urbanização e da industrialização. Alguns valores tradicionais puritanos foram deixados de lado — as mulheres encurtaram as saias e os cabelos, e começaram a fumar; nas festas, dançava-se ao som do *charleston* e do *jazz*; e, apesar da promulgação da Lei Seca em 1920, bares sem licença floresciam devido ao grande consumo de bebidas alcóolicas. O clima reinante era de euforia (principalmente por conta dos patamares altíssimos atingidos pelas ações na Bolsa de Nova York), muito embora a Lei Seca oferecesse um terreno fértil para o desenvolvimento do crime organizado em grande escala. A esse respeito, diz Dennis Porter:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

> [...] e começava a era da Lei Seca. Provavelmente a peça de legislação mais equivocada do século XX na América, seu efeito foi transformar centenas de milhares de americanos comuns, da classe operária e da classe média, em criminosos, e criar uma sociedade na qual os sindicatos do crime floresceram com o esforço de saciar um apetite que não podia ser contido. (Porter, 2003, p. 96, tradução livre)

Em 1929, entretanto, a fase de euforia chegou ao fim com a quebra da Bolsa de Nova York e o início da Grande Depressão. O crime continuava a crescer, respaldado pela corrupção escandalosa — e criminosos como Al Capone, Babyface Nelson, Clyde Barrow e Bonnie Parker tornaram-se celebridades nacionais (Grella, 1988, p. 105). O país atravessava um período violento, que configurava o pano de fundo ideal para o desenvolvimento do romance *noir* — povoado por criminosos e policiais "reais", repleto das tensões da época, dotado de uma considerável urgência narrativa e imbuído do espírito de desencantamento próprio da literatura americana do pós-guerra, o *noir* era considerado um retrato honesto e preciso da vida americana.

Dashiell Hammett criou o detetive mais emblemático do *noir*, Sam Spade, que apareceu pela primeira vez naquele que viria a ser o seu romance mais famoso, *O Falc*ão *Malt*ês (1930). Spade tornou-se o protótipo do detetive *hardboiled*, um idealista disfarçado sob uma máscara de cinismo, que lutava contra a corrupção da sociedade e buscava a verdade acima de tudo. Rude, vulgar, deselegante e sempre envolvido com mulheres, Spade opõe-se aos detetives do romance de enigma clássico (Reimão, 1983, p. 54-56).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

Um outro detetive representativo do estilo é Philip Marlowe, personagem criado por Raymond Chandler, que se considerava um "imitador" de Dashiell Hammett. Marlowe, como Spade, é um detetive profissional, trabalha por dinheiro. Ele é o próprio narrador das histórias, muitas vezes desencadeia a ação e envolve-se com os outros personagens. Assim como Spade, Marlowe percebe a imprecisão de sua atividade e a possibilidade de erro de um detetive simplesmente humano, por oposição às "máquinas de raciocinar" do romance de enigma (Reimão, 1983, p. 67-72).

Em termos de estilo narrativo, a inovação mais significativa trazida pelo romance *noir* diz respeito ao fato de que a maioria das narrativas se desenrola ao mesmo tempo em que a ação, sendo o narrador o próprio protagonista[8]. Não há, como no romance de enigma, a narração em retrospectiva de um caso previamente solucionado — o romance *noir* aponta para um mundo incerto, no qual o detetive já não tem certeza alguma de que haverá uma solução possível para o mistério. A ausência do narrador-memorialista mostra que não há garantia de sucesso na investigação ou mesmo da imunidade física do detetive — o narrador-protagonista e o leitor estão sempre passo a passo. Além disso, no romance *noir* não existe uma verdade final indiscutível — a interpretação proposta pelo detetive é apenas uma entre outras possíveis (Reimão, 1983, p. 56-61). As noções de culpa e crime são difusas, e o detetive não consegue imputar toda a responsabilidade a um único culpado.

8 Não é o caso dos romances de Hammett protagonizados por Sam Spade, que trazem um narrador impessoal, mas é a forma narrativa consagrada pela grande maioria dos romances da *série noir*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

A partir do *noir*, o romance policial passa a oferecer ao leitor uma visão, por assim dizer, mais "realista"[9], mais cética e cínica, tanto em relação ao mundo do crime e ao próprio sistema judicial quanto ao seu papel como detetive. Nos primórdios da ficção detetivesca, como já vimos, uma fórmula básica do gênero era seguida à risca — um crime é cometido e, a princípio, deve ser descoberto pelo detetive, que, supõe-se, também deve encaminhar o culpado à punição devida. O detetive de então era cartesiano e confiava no intelecto e no raciocínio lógico para desvendar os crimes e restabelecer a ordem do mundo. No romance *noir*, a fórmula básica do gênero já não é válida. O detetive *hardboiled* é um desiludido, que já não conserva tantas certezas sobre o mundo — no universo do *noir*, nem sempre é fácil separar os bandidos dos mocinhos, e os culpados dos inocentes. Ainda assim, o *noir* não questiona a linha mestra que conduz o romance policial — embora não seja fácil, continua sendo necessário encontrar um culpado para o fato que desestabilizou a ordem.

Desdobramentos contemporâneos

Na contemporaneidade fragmentada, o detetive já não tem nenhuma das certezas do detetive positivista, pois já não compartilha da noção de totalidade de seu precursor. A ficção detetivesca da modernidade tardia, protagonizada pelo detetive metafísico (por vezes também chamado "anti-detetive") e por diversos "detetives outros", em termos de gênero e etnia, se caracteriza pelo profundo questionamento

9 Ao usar a palavra realista, faço uma referência ao *Dirty Realism*, termo cunhado pela revista *Granta* nos anos 80 para descrever o estilo de autores como Raymond Carver, que trazem a classe trabalhadora e pessoas comuns para a sua ficção. Segundo A. Karlsson, o termo "sugere uma escrita focada nos aspectos sórdidos da vida, o lado sombrio da América contemporânea" (Karlsson, 1990).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

sobre narrativa, interpretação, subjetividade, a natureza da realidade e os limites do conhecimento (Merivale; Sweeney, 1999, p. 1).

O detetive metafísico tem dúvidas acerca do mundo em que vive, sua sociedade, sua própria identidade, mas não descobre respostas que atendam aos seus questionamentos — não encontra um culpado para o crime, se o desvenda o faz por acaso, muitas vezes nem sabe se um crime foi mesmo cometido, e dificilmente confia que a punição oficial servirá a algum propósito digno na sociedade. Sua caracterização está estreitamente ligada ao conceito de mapeamento cognitivo, de Fredric Jameson (1990, p. 347-360). Jameson usa o termo para se referir ao modo como o indivíduo dá sentido ao espaço urbano — esse mapeamento funciona como uma interseção entre o espaço pessoal e o espaço social, e permite que as pessoas trabalhem e avaliem os espaços urbanos nos quais transitam. Desse modo, o mapeamento cognitivo é uma negociação do espaço urbano, estreitamente ligada à experiência individual. Percebe-se essa negociação, no histórico da ficção detetivesca, a partir do romance *noir*, cujo cenário essencial é urbano, mas ela se faz especialmente necessária na modernidade tardia, quando o crescimento desordenado das cidades torna impossível ao indivíduo acessar e avaliar o espaço urbano como um todo. À medida que a cidade se torna um espaço cada vez mais desorganizado, torna-se também irrepresentável para o indivíduo — inclusive para o próprio detetive, que se sente, também, "perdido" no espaço urbano. No espaço das cidades da modernidade tardia, o detetive já se encontra irremediavelmente descentrado, sem a convicção de sua autonomia

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

como sujeito, e "confronta os mistérios insolúveis da sua própria interpretação e da sua identidade" (Merivale, 1999, p. 2). Por meio dessas dúvidas e incertezas do detetive metafísico, bem como de seus desdobramentos contra hegemônicos, as questões identitárias nacionais e individuais assumem uma importância cada vez maior na ficção detetivesca contemporânea.

É necessário considerar também algumas vertentes da ficção detetivesca contemporânea, que trabalham de modo original as fórmulas tradicionais, acrescentando novo fôlego ao panorama cultural e literário do gênero — por exemplo, a ficção detetivesca feminina contemporânea, protagonizada por detetives mulheres, que, embora não se dediquem apenas a questões pertinentes ao universo feminino, não as deixam de lado, e a ficção detetivesca contemporânea produzida na periferia de poder, cujos detetives provêm tanto de minorias étnicas nos EUA e Europa quanto de países fora do centro hegemônico.

Em contraponto à crença do senso comum de que a ficção detetivesca é um gênero essencialmente masculino, mesmo quando escrito por mulheres e mesmo quando as protagonistas são detetives mulheres, surgiu nos EUA, particularmente a partir dos anos 1980, uma safra de escritoras que começaram a criar detetives femininas em diálogo com a tradição do detetive *hardboiled* do romance *noir*. Algumas dessas detetives foram Sharon McCone, de Marcia Muller; V.I. Warshawski, de Sara Paretsky; Kinsey Milhone, de Sue Grafton; e Kate Fansler, de Amanda Cross. Em princípio, essas detetives fariam um contraponto ao *hardboiled* no sentido de desconstrui-lo, pois,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

embora sejam também tipos urbanos, não são criadas seguindo fielmente as características do *noir*. Elas não deixam de incorporar a tradição masculina — mas isso se dá apenas até o ponto em que essa independência típica do *hardboiled*, a facilidade de transitar pelos espaços públicos, são características culturalmente masculinas. No momento em que as próprias definições dos papéis masculinos e femininos começam a mudar, a partir dos anos 1960, e as mulheres tornam-se cada vez mais atuantes, pode-se considerar a entrada das mulheres no campo do *hardboiled* não necessariamente como uma atitude que preserva a tradição masculina, mas sim como um reflexo das mudanças dos papéis de gênero. Desse modo, as mulheres entram em um campo inicialmente masculino, mas o transformam e subvertem — e essa subversão está diretamente relacionada aos novos valores que elas trazem para o *hardboiled*, valores esses, de acordo com a tradição, culturalmente femininos, como o relacionamento com a comunidade, a atenção à família, os envolvimentos afetivos e assim por diante. De acordo com Kimberly Dilley, para a detetive feminina, mesmo as mais inspiradas no modelo *hardboiled*, como V.I. Warshawski ou Kinsey Milhone, o trabalho de investigação é apenas uma parte da vida — por exemplo, embora a detetive seja uma mulher independente, quase sempre desvinculada de obrigações matrimoniais, ela não é uma solitária, como Spade ou Marlowe, mas também tem uma casa, uma vida pessoal — e embora vivam imersas no trabalho e não tenham uma família tradicional, não deixam de ter figuras substitutas em suas vidas, principalmente figuras parentais (Dilley, 1998, p. 31-32).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

Na leitura da ficção detetivesca de autoria feminina, percebe-se com frequência que a trajetória da detetive é mais importante do que a descoberta do criminoso — continua sendo fundamental descobrir o culpado, mas esse não é o único objetivo. Faz-se uma releitura feminina (embora nem sempre feminista) da tradição masculina. Ao longo do seu processo de investigação a detetive compartilha com os outros personagens e com o leitor não apenas suas descobertas acerca do crime, mas também suas observações e inferências sobre o mundo que a cerca — e, nesse sentido, estaria próxima do detetive metafísico. As autoras dessas obras aproveitam então essas oportunidades para fazer comentários a respeito da sociedade em que vivem, como um observador externo, à margem do poder e da autoridade. A inclusão de um assassinato nessas narrativas torna-se uma técnica para atrair a atenção e mostrar o rompimento da ordem na sociedade. A maior parte do romance, entretanto, trata da vida dos personagens, seus relacionamentos, sua rotina, sua interação com a comunidade. Desse modo, o crime em si é uma das partes menos importantes dos romances policiais femininos, muito mais marcados pelas discussões sobre os possíveis papéis das mulheres em uma sociedade na qual o gênero determina comportamentos, expectativas e limitações (Dilley, 1998, p. 136-140).

Essa revisão contestadora, de acordo com Linda Hutcheon, “tanto confirma quanto subverte o poder das representações da História” (Hutcheon, 1989, p. 95) — ou seja, a tradição masculina está presente na ficção detetivesca feminina tanto quando este a preserva quanto no momento em que a subverte, pois a representação irônica inscreve o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

código mais uma vez — "legitima e subverte o que parodia" (Hutcheon, 1989, p. 101). Subverter a tradição não a elimina — pelo contrário, a insere duplamente. É, portanto, ao inscrever e subverter a tradição que se atinge a consequente renovação na ficção detetivesca escrita por mulheres.

Além das obras produzidas e protagonizadas por mulheres, também as que trazem detetives de diferentes minorias políticas, de gênero ou etnia, vêm repensando a ficção detetivesca tradicional. Tim Libretti chama a atenção para o fato de que os escritores das minorias étnicas dos EUA escolheram o gênero policial / detetivesco com o objetivo de submeter à crítica as concepções dominantes de crime e injustiça, abrindo caminho para novas concepções fundamentadas por uma perspectiva histórica da experiência racial nos Estados Unidos. Desse modo, a ficção detetivesca deixa de ser um fim em si e torna-se um instrumento, um meio de dar voz a comunidades marginalizadas ao longo da história. Nesses romances, os detetives das minorias étnicas inevitavelmente se confrontam com atos de violência que parecem, à primeira vista, isolados e individuais, mas que revelam, no plano mais amplo, profundas causas sociais e históricas ligadas aos padrões de injustiça sistematicamente cometida contra as minorias (Libretti, 1998, p. 61-62).

Uma das semelhanças mais marcantes que a ficção detetivesca feminina guarda com o produzido pelas minorias étnicas é que não se busca um único culpado para a quebra da ordem social. O/a detetive reconhece que há várias causas políticas e sociais que possibilitam um desequilíbrio e o consequente rompimento da ordem.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

Isso não significa, entretanto, que esses detetives sejam tolerantes com o crime nem que os criminosos fiquem impunes — apenas se reconhece que dificilmente um caso criminal investigado representa um exemplo único, isolado. Cada crime é visto como parte de um contexto mais amplo.

A inserção e o desenvolvimento da ficção policial / detetivesca em um contexto cultural e demográfico diverso do contexto hegemônico no qual foi criada e se estabeleceu possibilitam uma nova visão desse tipo de narrativa. Segundo Tim Libretti, a fórmula da ficção detetivesca poderia facilmente servir a uma função transformadora radical em termos políticos e sociais (Libretti, 1998, p. 67). As noções de lei e justiça, por exemplo, que costumam ser usadas de forma intercambiável pelo centro hegemônico, podem não ser coincidentes para as comunidades da periferia. Sendo a lei criada para atender aos interesses do centro, ou seja, a manutenção do status quo, muitas vezes ela não corresponde à ideia de justiça e às expectativas daqueles que se encontram à margem. Assim, fazer justiça, para a população da periferia, não significa necessariamente apoiar a ordem vigente.

Considerações finais

Na contemporaneidade, é comum que o enredo da ficção policial / detetivesca tenha se tornado apenas um pretexto. Há fortes indicações de que o real objeto de atenção do detetive deixa de ser o próprio crime, sugerindo que a verdadeira investigação que se empreende nessas obras diz respeito a como se estabelecem as relações sociais de poder na modernidade tardia. Nesse sentido, é importante enfatizar uma certa descrença nas leis, na polícia, no

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

sistema penal e judiciário como um todo. Marca-se que lei e justiça são conceitos fundamentalmente diferentes. A lei compreende o conjunto de regras e costumes determinados por um Estado, e cumpre o papel de manter a ordem vigente, o *status quo* de uma sociedade. A justiça constitui um conceito mais abrangente, relacionado à equidade e à ética, cujo objetivo é ordenar e dirigir toda a convivência humana. Vê-se, portanto, que nem sempre os dois conceitos são coincidentes — nem sempre a lei é igualmente justa com todos os segmentos da sociedade.

Por fim, uma vez traçado esse breve mapa da ficção detetivesca tradicional, cumpre ressaltar que esse é um mapa que se assume imperfeito, uma vez que seria virtualmente impossível que alguma proposta de mapeamento pudesse abranger um assunto por completo. Espera-se, entretanto, que o panorama seja sólido o suficiente para fundamentar as discussões que se seguem, e incompleto o bastante para estimular o leitor a empreender novos voos.

Referências

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O Mundo Emocionante do Romance Policial.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

AUDEN, W.H. The guilty vicarage. In*:* Robin W. Winks (Eds.). *Detective fiction*: a collection of critical essays. Woodstock, VT: Countryman Press, 1988.

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In*:* BARTHES, Roland*. Crítica e verdade.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

BELL, Ian A. Eighteenth-century crime writing. In*:* Martin Priestman (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, p. 7-17, 2003.

COUTINHO, Sonia. *Rainhas do Crime*: ótica feminina no romance policial. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

DILLEY, Kimberly. *Busybodies, Meddlers and Snoops*: The female hero in contemporary women's mysteries. [Contributions in Women's Studies, n. 166]. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 1998.

DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes*: edição completa. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho.* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GILBERT, Elliot L. The detective as metaphor in the nineteenth century. *Journal of Popular Culture*, v. 1, n. 3, p. 256-262, 1967.

GRELLA, George. The hard-boiled detective novel. In*:* Robin W. Winks (Eds.). *Detective fiction*: a collection of critical essays. Woodstock, VT: Countryman Press, 1988.

HILLIARD, Don B; SMITH, Kevin Burton. The thrilling detective: Nero Wolfe and Archie Goodwin. Disponível em: https://thrillingdetective.com/2020/11/09/nero-wolfe-archie-goodwin/. Acesso em: 26 dez. 2024.

HUTCHEON, Linda. The politics of parody. In*:* HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.

JAMESON, Fredric. Cognitive Mapping. In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (Eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign, IL: University of Illinois Press, p. 347-360, 1990.

KARLSSON, A. The hyperrealistic short story: a postmodern twilight zone. In: FJELLESTAD-ZADWORNA, D.; BJÖRK, L. (Eds.). *Criticism in the twilight zone*: postmodern perspectives in literature and politics. Stockholm, Sweden: Amquist & Wikseel International, 1990.

KAYMAN, Martin A. The short story from Poe to Chesterton. In*:* PRIESTMAN, Martin (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, p. 41-58, 2003.

KNIGHT, Stephen. The golden age. In*:* PRIESTMAN, Martin (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, p. 77-94, 2003.

LIBRETTI, Tim. Lucha Corpi and The Politics of Detective Fiction. In*:* GOSSELIN, Adrienne Johnson (Eds.). *Multicultural Detective Fiction: Murder from the 'Other' Side*. [Garland Reference Library of the Humanities, vol. 2094]. New York: Garland Publishing, 1998.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95732

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elizabeth (Eds.). *Detecting Texts*: the metaphysical detective story from Poe to Postmodernism. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

MURCH, Alma E. *The development of the detective novel.* London: P. Owen, 1958.

POE, Edgar Allan. *Medo Clássico.* Rio de Janeiro: Darkside, 2017.

PORTER, Dennis. The private eye. In*:* PRIESTMAN, Martin (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction.* Cambridge, UK; New York : Cambridge University Press, p. 95-113, 2003.

PORTILHO, Carla; SASSE, Pedro. Romance policial. In*:* JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro (Orgs.). *Novas palavras da crítica.* Vol. II. Rio de Janeiro: Makunaima, 2003.

PRATT, Mary-Louise. *Os Olhos do Império.* Relatos de Viagem e Transculturação. Bauru: EDUSC, 1999.

PRIESTMAN, Martin. *Detective fiction and literature*: the figure on the carpet. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: MacMillan, 1990.

PYKETT, Lyn. The Newgate novel and sensation fiction. In*:* PRIESTMAN, Martin (Eds.). *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, p. 19-39, 2003.

RAUBER, D. F. Sherlock Holmes and Nero Wolfe: the role of the 'great detective' in intellectual history. *Journal of Popular Culture*, v. 6, n. 3, p. 483-495, 1972.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial.* [Coleção Primeiros Passos, 109]. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROWLAND, Susan. *From Agatha Christie to Ruth Rendell.* London: Palgrave Macmillan, 2001.

SHAW, Marion and Sabine Vanacker. *Reflecting on Miss Marple.* London: Taylor & Francis, 1991.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In*:* CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

04

NARRATIVA-PRISÃO, OU A NARRATIVA GÓTICA COMO CÁRCERE[1]

Cido Rossi

Cido Rossi
Doutorado em Estudos Literários, pela UNESP — FCL-CAr (2011).
Grupo de pesquisa (UNESP/CNPq) Vertentes do Fantástico na Literatura — líder. Grupo de pesquisa (UERJ/CNPq) Estudos do Gótico — membro pesquisador. Grupo de pesquisa (UERJ/CNPq) Nós do Insólito — membro pesquisador.
Lattes: https://lattes.cnpq.br/0428069285054155.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-3930-1284.
E-mail: aparecido.rossi@unesp.br.

Resumo: O texto que ora se apresenta, suplemento a dois textos publicados previamente, circunscreve e conceitua a ideia de narrativa-prisão, entendida no sentido de narrativa gótica como cárcere, como força de contenção do monstro e da monstruosidade. O conceito é desenvolvido a partir da constatação de sua ocorrência em três obra canônicas do gênero-modo gótico de ficção-literatura, as quais são tomadas como exemplos emblemáticos, mas não casos únicos ou isolados. Demonstrada sua ocorrência, o conceito de narrativa-prisão é tornado episteme por meio da mobilização de aparato teórico pós-estruturalista, com vista a se tornar

1 Título em língua estrangeira: “Narrative-prison, or the gothic narrative as prison”

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

útil para explicar seu acontecimento em outras narrativas pertencentes especificamente ao gênero-modo gótico.
Palavras-chave: Narrativa-prisão. Gótico. Conceito. Teoria.

Abstract: The present text, which is a supplement to two previously published works, defines the concept of narrative-prison, understood in the sense of Gothic narrative as a form of incarceration, as a force that at the same time confines and contains both the monster and monstrosity. The concept is developed from the identification of its occurrence in three canonical works of the Gothic genre-mode of fiction and literature, which are taken as emblematic examples, though not as unique or isolated cases. Once demonstrated, the concept of narrative-prison is established as an epistemic framework through the mobilization of post-structuralist theoretical apparatus, with the aim of making it useful for explaining its manifestation in other narratives specifically belonging to the Gothic genre-mode.
Keywords: Narrative-prison. Gothic. Concept. Theory.

Há cerca de dez anos, quando a revista *Abusões* foi fundada e trouxe a público seu primeiro volume em um contexto da academia brasileira que carecia de um espaço qualificado para veicular pesquisas sobre assuntos que estavam, àquela época, e estão, hoje mais do nunca, na crista dos interesses de pesquisadores conectados às transformações e desenvolvimentos da literatura e ficção atuais — o gótico, o fantástico, o insólito, a ficção científica, os retrofuturismos, dentre outros —, publiquei, no referido volume, um artigo sobre monstro intitulado "Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção" (Rossi, 2016) — o monstro, nesse caso, é o lich, classe de morto-vivo pouco conhecida no bestiário gótico.

Pela maneira com que foi escrito, esse texto solicitava um suplemento, algo que, ao mesmo tempo e perigosamente, o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

complementasse e excedesse, e assim, tempos depois, publiquei o estudo intitulado “Horcruxes” (Rossi, 2019) no livro *O Fantástico como textualidade contemporânea* (2019), organizado por mim e pela colega Fernanda Aquino Sylvestre, no qual analiso uma monstruosidade — as horcruxes, receptáculos de porções da alma do vilão Voldemort da série *Harry Potter*, de autoria da britânica J. K. Rowling. “Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção” e “Horcruxes” formam, portanto, um díptico, dois textos congêneres, de um mesmo autor, que se suplementam. Dípticos, no entanto, não são muito convencionais nas tradições e culturas ocidentais, sendo os trípticos mais comuns, logo, mais (re) conhecidos, além de mobilizarem minha compulsão por simetria — meu “encosto da simetria”, como costuma dizer uma amiga muito querida.

Para fazer jus ao dito “encosto da simetria”, oferto aqui, em comemoração a esse primeiro decênio de um periódico que já se consolidou, no Brasil, como a fonte mais atualizada e acurada de pesquisas acadêmicas sobre as múltiplas vertentes do insólito ficcional, o terceiro elemento, a terceira parte das reflexões iniciadas em “Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção” e aprofundadas em “Horcruxes”. Como não poderia ser diferente, e em benefício de uma “terrível simetria” (Blake, 1982, p. 24, tradução nossa), trago no texto que segue, novamente, a reflexão sobre um monstro/monstruosidade, essa entidade que, por sua “limiaridade [*sic*] ontológica, [...] aparece, de forma notável, em épocas de crise, como *uma espécie de terceiro termo* que problematiza o choque entre extremos” (Cohen, 2000, p. 30-31, grifo nosso). Nos parágrafos que seguem está o meu terceiro termo, o Terceiro, que é também uma das muitas designações

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

de Odin, o Pai de Todos, inclusive de seres como Loki, "um híbrido inassimilado" (Cohen, 2000, p. 26).

O monstro e a monstruosidade, no entanto, agora são outros, pois estes, como seres e poderes compósitos que são, híbridos, se desenvolvem, se criam, se expandem, se transfiguram e se transmutam. Se, em "Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção", o monstro era uma figura, uma tipologia de personagem, e em "Horcruxes" a monstruosidade era um objeto/símbolo, um artefato, hoje o monstro/monstruosidade é um elemento composicional da narrativa, um determinado modo de narrar (não um estilo), uma arquitetura narrativa, uma estrutura — forma, convenção, protocolo — se ainda se preferir tal terminologia, já um tanto ultrapassada frente aos avanços dos estudos da narrativa na atualidade (Rabatel, 2016). Como se verá, o monstro/monstruosidade não está mais ou apenas *na* narrativa; o monstro/monstruosidade é a própria narrativa.

A ideia, ou conceito, que desenvolvo neste artigo como exercício de teorização é resultante da percepção crítico-analítica da ocorrência e repetição, ao longo do tempo-espaço, de um certo padrão observável em narrativas literárias-ficcionais pertencentes ao gênero-modo gótico que se coadunam ao modelo teórico proposto por Júlio França em "O sequestro do Gótico no Brasil" (2017), texto que delineia, para os estudos de literatura e ficção, "a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas" (França, 2017, p. 117). Trata-se de três elementos convencionais que, utilizados juntos e "sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir, como efeito estético, o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

medo e suas variantes" (França, 2017, p. 118), resultam, em termos estético-composicionais, na narrativa gótica: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa. Faz-se útil recuperar aqui a definição de França para cada um deles:

> (i) o *locus horribilis*: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam.
>
> (ii) a presença fantasmagórica do passado: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, o protagonista gótico é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ele perpetrados.
>
> (iii) a personagem monstruosa: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis –

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

> psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar [...], e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano. (França, 2017, p. 117-118, grifo do autor)

Entendida a composição estética da narrativa gótica, torna-se mais fácil apresentar o padrão a que me refiro para, em seguida, sobre ele teorizar. Esse padrão é claramente detectável se sua ocorrência for demonstrada antes de ser conceituada. Por isso, gostaria de fazer tal demonstração por meio de três exemplos que me parecem emblemáticos dentre muitos outros a que se poderia recorrer: a arquitetura do Inferno conforme proposta por Dante na primeira parte do poema *A divina comédia* (*Divina Commedia*, 1304-1321), a arquitetura epistolar construída por Mary Shelley no romance *Frankenstein* (1818) e a arquitetura textual articulada por Bram Stoker no romance *Drácula* (*Dracula*, 1897).

O Inferno de Dante é um dos cânones da literatura e ficção ocidentais, além de exemplar no uso do modo gótico de fazer ficção[2], e muito já foi pesquisado, teorizado e escrito sobre sua estrutura composicional: nove círculos concêntricos em uma arquitetura verticalizada para baixo na qual a horizontalidade de cada círculo

2 O Inferno ou a *Comédia* não pertencem, evidentemente, ao gênero gótico, o qual tem seu marco inicial na publicação de *O castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764), romance do inglês Horace Walpole, mas pertencem à tradição que se utiliza do modo gótico de fazer ficção, ou seja, se utilizam do aparato temático-estrutural, das convenções do gótico com o objetivo específico de gerar o medo e seus efeitos estéticos negativos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

vai diminuindo até chegar no último, o menor deles, o Cocytos, um lago congelado onde se encontram quatro esferas nas quais são punidos os traidores. Na quarta esfera, chamada Judeca, está preso Lúcifer, considerado o supremo traidor por ter traído o próprio Deus, congelado até o meio do peito e representado pelo poeta florentino com enormes asas gargulescas e três cabeças cujas bocas mastigam três famosos traidores do imaginário antigo e medieval: Judas Iscariotes, traidor do Cristo segundo os testamentos bíblicos, e Brutus e Cassius, ambos traidores de Júlio César segundo o que se tem de registro na história da Roma antiga.

Uma vez que cada canto ou conjunto de cantos do Inferno de Dante aborda e descreve cada um dos nove círculos, têm-se a mesma estrutura concêntrica, verticalizada para baixo e de horizontalidade progressivamente diminuída reproduzida na própria textualidade da obra, o que a torna o primeiro caso do que André Gide (1951) denominou *mise en abyme* — efeito Droste, narrativa em abismo ou, mais propriamente, narrativa encaixada — na literatura-ficção. Não seria exagero afirmar que o Inferno de Dante, ainda que seja um poema — um poema narrativo —, inventa a técnica da narrativa encaixada, a narrativa que contém dentro de si outras narrativas, a metanarrativa, ainda muito recorrente na literatura-ficção, no Cinema e nas artes audiovisuais em geral. Em termos de efeito estético, "a *mise en abyme* [desencadeia] no leitor uma sensação de desordem, uma espécie de ansiedade ou vertigem" (Cohn, 2012, p. 110, tradução nossa), o que a acopla aos demais efeitos estéticos negativos do medo e às demais técnicas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

composicionais do gênero-modo Gótico — a tríade proposta por Júlio França citada alhures, mas também o terror e o horror[3].

Se se observa essa estrutura com um certo distanciamento crítico, se se vê essa literatura de longe em um exercício momentâneo do que Franco Moretti chama de "*distant reading*"[4] (Moretti 2008, p. 7, grifo do autor) — e *distant reading*, o suplemento de *close reading*, é exatamente o que estou fazendo no presente texto, visto que a *distant reading*, a percepção de padrões que se repetem, se presta melhor à teorização do que a *close reading*, mais apropriada à análise —, chega-se a uma conclusão quase inevitável, qual seja a de que o propósito de Dante Alighieri na arquitetura *en abyme* de seu Inferno, talvez seu único propósito como autor e artista, era aprisionar Lúcifer na última esfera do último círculo. Todos os demais oito círculos, com suas espacialidades, temporalidades e figuras, estão interconectados com a finalidade singular de criar, na estrutura do poema, uma prisão feita de palavras e efeitos poéticos para enclausurar um ser no qual, em todos os mitos que dele tratam, ressalta a habilidade sem par com as palavras, com a linguagem, com a tessitura refinada e filigranática de argumentos altamente contagiosos, facilmente disseminável e potencialmente desarticuladores de verdades e *status quo* preestabelecidos.

3 Terror e horror são, ao mesmo tempo, técnicas composicionais — cada um deles detém seus próprios conceitos, protocolos, convenções, formas, conteúdos e metodologias de uso e interação — e efeitos estéticos provocados pela literatura-ficção gótica. Vide o famoso ensaio de Ann Radcliffe (2024) sobre o assunto e os vocábulos "terror" e "horror" do *Dicionário digital do insólito ficcional* (https://www.insolitoficcional.uerj.br/) escritos, respectivamente, por mim e por Claudio Zanini. Vide Referências.

4 "modo de trabalhar em que a distância não é um obstáculo, mas sim *uma forma específica de conhecimento*. A distância faz com que se vejam menos detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *pattern* [padrões], as formas" (Moretti, 2008, p. 7-8, grifo do autor).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

Evidente que tal habilidade, o poder sobre o discurso, é motivo de fascínio e medo, de desejo e repulsa, de perseguição e apoderamento, constituindo perigo a uma conjuntura sociopolítico-religiosa pautada pelos dogmas do catolicismo reinante, caso do contexto histórico de Dante, e é justamente com esse contexto que o poeta joga não apenas no Inferno, mas no todo da *Comédia*, gerando e subvertendo sentidos — se, por um lado, e pensando-se especificamente no Inferno, Lúcifer, figurativizado por Dante em concordância com o entendimento do público de sua época, ou seja, como o grande traidor de Deus e titereiro do discurso, está preso em uma *mise en abyme* de palavras e poesia, por outro estão presos com ele, nos demais círculos, vales, fossos e esferas que antecedem a última esfera do nono círculo, todos os desafetos e ideais aos quais Dante se opunha.

Um fator que vem ao encontro e reforça essa conclusão se configura no segundo legado de Dante à literatura-ficção ocidental, por ele inventado também na *Comédia*: a *terza rima*. Considerada uma das mais difíceis e complexas técnicas de composição poemática, poucos poetas além do mestre florentino se arriscaram a utilizá-la, dentre eles o britânico Percy Shelley e o brasileiro Haroldo de Campos, tendo em vista constituir um grande desafio formal apesar da aparente simplicidade: estrofes de três versos nos quais a última sílaba métrica do primeiro verso rima com a última sílaba métrica do terceiro verso, e a última sílaba métrica do segundo verso rima com a primeira sílaba métrica do primeiro verso da estrofe seguinte. O resultado, em termos de poema e Poesia, é uma trança de versos,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

a tessitura simbólica de uma corda, corrente, chicote ou torniquete, de grande beleza e impacto estéticos, mas ainda assim uma estrutura que tem por função e significado amarrar, agrilhoar, aprisionar, conter algo em suas malhas — para se tomar um exemplo distinto de Dante, Percy Shelley, ao recorrer à *terza rima*, enclausurou o vento oeste naquele que é um dos seus poemas mais famosos, "Ode ao vento oeste" ("Ode to the West Wind", 1820), não por acaso escrito nos bosques de Florença.

Pode-se desenvolver muitas elucubrações interpretativas sobre as razões morais, éticas, estéticas e religiosas de Dante para este ter composto uma arquitetura narrativa e poemática tão cerrada unicamente para aprisionar Lúcifer, a criatura mítica que, mimetizada como figura na literatura-ficção, simboliza o maior de todos os tabus das principais religiões monoteístas ocidentais, o anátema aos seus dogmas. Tais elucubrações, no entanto, vão se resumir, de um modo ou de outro, por um percurso teórico-crítico ou outro, em uma mesma palavra-chave: medo. Medo do autor, medo dos leitores, medo imposto pelo autor sobre os leitores, medo do mundo e da natureza, medo de si mesmo, medo do Outro (Lúcifer é o Outro), medo do diabo (para ter medo do diabo é preciso, antes, *temer* a Deus), medo do texto e da textualidade, medo do monstro e da monstruosidade.

É o medo de Dante e a manipulação do medo por Dante que o leva a criar uma prisão tecida de palavras e técnica poética para encarcerar o Portador da Luz, que se torna, então, efeito da composição artística do Inferno em mais um jogo de geração e subversão de sentidos envidado pelo autor, que faz questão de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

chamar a criatura monstruosa presa na quarta esfera do nono círculo do Inferno de *Lúcifer*, literalmente, segundo a etimologia da palavra, "o portador da luz" — a luz está presa, portanto, no recôndito mais obscuro e gélido do Inferno, e só se pode chegar até ela se se atravessar os horrores que a encapsulam. Interessantemente, a luz ficará presa no Inferno dantesco até o século XVIII, o assim chamado *século das luzes*, quando será libertada pelo Iluminismo, o qual, convenientemente, se esquecerá do tipo de prisão a que ela esteve confinada. Por sorte — ou azar, a depender do ponto de vista —, o surgimento do romance gótico e do gênero gótico de literatura-ficção nesse mesmo século recuperará a arquitetura da prisão da luz e lembrará ao Iluminismo, inconvenientemente, com qual luz este estava lidando.

Quase quinhentos anos depois de Dante ter encarcerado a luz que primeiro existiu, um monstro na acepção do público contemporâneo ao poeta, em uma malha textual densa e rígida tecida de *mise en abyme* e *terza rima* infernais, Mary Shelley, autora britânica do final do século XVIII e início do XIX, companheira de Percy Shelley, trouxe a público o romance *Frankenstein*, sua obra-prima, com uma intencionalidade clara e objetiva: "O que me aterrorizou aterrorizará a outros" (Shelley, 2016, p. 20, tradução nossa). E o que aterrorizou a jovem escritora de dezenove anos de idade, então passando o verão chuvoso de 1816 em Genebra, na Suíça, em companhia daquele que, nesse mesmo ano, viria a se tornar oficialmente seu marido, de sua meia-irmã Claire Clermont e do médico John Polidori, todos convidados do então proprietário

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

de Villa Diodati, Lord Byron? A resposta é dada no texto de *Frankenstein*, em sua passagem mais famosa:

> Foi numa sombria noite de novembro que contemplei a consumação de minha obra. Com uma ansiedade que beirava a agonia, reuni os instrumentos ao meu redor, de modo que pudesse infundir uma centelha de vida na coisa inanimada que jazia aos meus pés. Já era uma hora da manhã; a chuva tamborilava tristemente contra as vidraças, e minha vela estava quase consumida quando, ao brilho fraco da luz já quase extinta, vi o olho amarelo e embaçado da criatura se abrir; ela respirou com dificuldade, e um movimento convulsivo agitou os seus membros.
> Como descrever minhas emoções diante da catástrofe, ou como esboçar o infeliz que eu, com dores e cuidados infinitos, havia me empenhado em formar? Seus membros eram proporcionais, e havia escolhido suas feições para que fossem belas. Belas! Santo Deus! Sua pele amarela mal cobria a atividade dos músculos e artérias abaixo; seu cabelo era escorrido, de um negro lustroso; os dentes, de uma brancura perolada. Estas exuberâncias, no entanto, só formavam um contraste ainda mais horrendo com seus olhos serosos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas de um branco pardo onde se fixavam, e com a pele enrugada e os lábios finos e negros. (Shelley, 2016, p. 83)

Por mais emblemática e arquetípica que seja a cena da criação da Criatura, sempre um convite à interpretação crítica — o jogo criador-criatura espelha a relação entre Lúcifer e Deus e entre Adão e o demiurgo bíblico nos mitos; a "sombria noite de novembro", "dreary night of November" no original, ecoa o verso "Ah! claramente eu o relembro! Era no gélido dezembro" (Poe, 2000a, p. 113), "Ah, distinctly I remember it was in the bleak December" (Poe, 2000b, p. 55) no original, de "O corvo" ("The Raven", 1845), de Edgar Allan

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

Poe; a Criatura vem a ser à uma da manhã, ao final da primeira das três horas que compõem a *Hora das Bruxas* (*The Witching Hour*, entre meia-noite e três da manhã), e estas são apenas três pontas do iceberg de possibilidades analíticas —, o que eu gostaria de enfocar é o contexto formal no qual ela ocorre, seu posicionamento e posterior desdobramento na arquitetura da narrativa do primeiro romance de Shelley.

Frankenstein é um romance epistolar. Inicia-se com a reprodução de quatro cartas escritas pelo navegador, explorador e aventureiro Robert Walton, o primeiro narrador da obra, à sua irmã Margaret. Na quarta e última carta, Walton reproduz três trechos de seu diário de bordo. Ao final do terceiro trecho, o qual também conclui a missiva, Walton anexa um manuscrito de sua própria autoria no qual resolveu "registrar, todas as noites, quando não estiver ocupado, tudo o que ele me relatou durante o dia, tanto quanto possível em suas próprias palavras" (Shelley, 2016, p. 49). O "ele" é Victor Frankenstein, segundo narrador do romance, que fora encontrado por Walton e sua tripulação perdido e quase morto no deserto de gelo do Ártico, onde o navio do explorador havia encalhado. O manuscrito anexado ao terceiro trecho de diário reproduzido na quarta carta do aventureiro à sua irmã constitui a reprodução, "tanto quanto possível em suas [Frankenstein] próprias palavras" (Shelley, 2016, p. 49), do relato de Frankenstein a Walton sobre o que lhe ocorrera para que tivesse chegado a um lugar tão inóspito. Esse relato reproduzido em um manuscrito constitui, efetivamente, a materialidade textual e a textualidade do romance *Frankenstein*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

Dentro do relato de Frankenstein reproduzido por Walton está o relato da Criatura — capítulos três a oito do segundo volume da primeira edição, publicada em 1818. Nessa parte da obra, a Criatura deixa de ser apenas personagem e assume a voz narrativa ao longo de seis capítulos, tornando-se, portanto, o terceiro narrador do romance. Em seu relato, a Criatura narra o que lhe aconteceu depois de ter sido abandonado por Frankenstein imediatamente após a cena de sua criação, pois foi isso que ocorrera: após a Criatura ganhar vida, Victor Frankenstein entrou em pânico ao contemplar o que fizera e fugiu em desespero, abandonando o ser à própria sorte. Ao final de seu relato, em outra cena emblemática da obra, a Criatura demanda de Frankenstein que este lhe crie uma companheira.

Observando-se de longe, em *distant reading*, essa descrição da arquitetura narrativa da obra máxima de Mary Shelley é notável uma versão mais sofisticada da *mise en abyme* inventada por Dante: a narrativa da Criatura está dentro da narrativa de Frankenstein, que por sua vez está reproduzida no manuscrito escrito por Robert Walton, o qual foi anexado à reprodução do texto de um dia de seu diário de bordo constante na última carta que enviara à sua irmã. Em suma, uma narrativa dentro de outra narrativa dentro de outra narrativa dentro de outra narrativa dentro de outra narrativa. Para se acessar o relato da Criatura é preciso passar por quatro outras narrativas encaixadas uma dentro da outra, o que resulta na sensação vertiginosa de se cair em um poço ou buraco, ambos infernais.

Adentrar os meandros narrativos de *Frankenstein* é experienciar a queda, a mesma experiência da queda vivida nos mitos por Lúcifer

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

e seus seguidores ao serem expulsos do Paraíso, e experiência da queda é algo que está embutido no projeto estético do romance de Shelley: seu subtítulo é "o moderno Prometeu", referência direta ao mito grego de Prometeu, o titã que roubou o fogo dos deuses e o entregou aos humanos, que trouxe a divindade celestial para o plano terreno, e por causa disso foi condenado ao tormento eterno também no plano terreno; a epígrafe da obra foi extraída do canto dez do *Paraíso perdido* (*Paradise Lost*, 1667), de John Milton, poema épico britânico que se foca na vingança de Satã, tido como o nome de caído de Lúcifer após sua queda do Paraíso celeste; e no enredo do romance a Criatura lê o *Paraíso perdido*, se identifica com Satã e passa a agir conforme esse ser, particularmente no que tange à sua vingança contra Frankenstein — no texto original da obra, a Criatura adota o inglês miltônico para se comunicar, que é uma versão poética do inglês religioso utilizado na *Bíblia* do rei James, a primeira tradução desse livro para a língua inglesa.

E eis que o padrão a que me referi outrora começa a se delinear: pela segunda vez, tem-se uma composição narrativa intrincada que, por coincidência ou não, recorre novamente à *mise en abyme*, composição cuja estrutura foi cuidadosamente arquitetada com a finalidade de encarcerar monstruosidades, visto que a Criatura de Frankenstein, conforme descrita na cena de sua criação, é um monstro, da mesma forma que o próprio Victor Frankenstein também o é haja vista sua atitude de criar um outro ser sem considerar as implicações éticas desse ato e de abandoná-lo logo após ganhar vida. A Criatura, o monstro na acepção tradicional

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

do termo, está presa no último nível da estrutura de encaixe da narrativa, da mesma forma que Lúcifer está preso na última esfera do último círculo do Inferno dantesco — as conexões interpretativas entre *Frankenstein* e o Inferno de Dante são múltiplas e evidentes, porém não enveredarei por esse caminho ou o foco do presente texto ficará comprometido.

Já Victor Frankenstein, o monstro subjetivo, a teratologia filosófica, o monstro resultante da análise interpretativa de sua atuação como personagem e narrador, é a própria narrativa, pois o manuscrito que contém seu relato é, conforme mencionei em outro momento, a materialidade do texto e a textualidade do romance de Shelley, além de sua narração se dar em primeira pessoa. Frankenstein e a Criatura são, portanto, efeitos da composição narrativa, e não seria equivocado cogitar que possam, eventualmente, ser delírios, sonhos ou criações de Robert Walton resultantes da situação-limite em que este se encontra em sua exploração do Ártico, situação que só é revelada ao leitor no final do enredo da obra.

O terceiro e último exemplo que ofereço nesta tarefa inicial de detecção de padrão advém também de um romance britânico publicado quase oitenta anos depois de *Frankenstein*: *Drácula* (*Dracula*, 1897), de Bram Stoker. Obra revolucionária, bíblia do vampirismo, uma das inauguradoras do século XX na cultura e nas artes ocidentais e referência obrigatória e determinante no desenvolvimento de toda a mitologia da figura do vampiro na literatura-ficção moderna, pós-moderna e contemporânea, *Drácula*, em sua arquitetura textual, se constitui como vetor entre

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

duas técnicas composicionais: a narrativa que lança o leitor em um conjunto aparentemente labiríntico de fragmentos e a convenção do editor.

Variação de narrativa epistolar, a narrativa de *Drácula* é composta por um grande conjunto de fragmentos de textos extraídos de diários, cartas, jornais, mensagens, telegramas e gravações fonográficas de autorias distintas, tudo isso organizado por uma dessas autorias. Note-se que nenhum desses gêneros textuais que compõem tal narrativa é literário, todavia, da maneira como foram utilizados e dispostos, resultam em uma obra literária de alta complexidade e valor estéticos; note-se ainda que, do modo como aqui expus, tem-se a impressão de se estar diante da descrição de uma narrativa experimental ou modernista *avant la lettre*, o que, a meu ver, procede, contudo, faltam estudos acadêmicos que investiguem essas possibilidades e as sustentem ou invalidem teórico-criticamente.

Todos os autores e autoras de cada um dos excertos encontrados no texto de *Drácula* têm voz narrativa e são também, ao mesmo tempo, narradores e personagens, ou narradores-protagonistas na tradicional taxonomia de Norman Friedman (2002), constituindo, à exceção de Lucy Westenra, que é uma narradora e personagem que se torna vítima do vilão e acaba sendo eliminada, o conjunto de heróis que, do meio para o fim do romance, perpetrará a caçada a Drácula, o senhor dos vampiros, em uma *quest* épica que se estende por metade do continente europeu. São eles: Jonathan Harker, advogado inglês que foi até a Transilvânia, região da Romênia, para tratar dos assuntos referentes à mudança para Londres do nobre

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

conde Drácula e que, por muito pouco, não se tornou a primeira vítima do ser; Harker perfaz também o papel do editor no romance, como é revelado em suas páginas finais, tendo sido a figura escolhida por Stoker para organizar todos os fragmentos textuais que compõem a obra. Mina Harker — Mina Murray antes de se casar —, noiva de Jonathan e segunda vítima de Drácula em Londres. Doutor John Seward, médico, responsável por um manicômio onde estão internados vários pacientes com distúrbios mentais, dentre eles Renfield, que será mentalmente manipulado por Drácula; Seward é também um dos pretendentes de Lucy Westenra, primeira vítima do vampiro em Londres. Arthur Holmwood, mais tarde Lord Godalming, aristocrata e outro dos pretendentes de Lucy. Por fim, mas não menos importante, o professor Abraham Van Helsing, um senhor já idoso, professor e pesquisador da Universidade de Amsterdã, antigo mestre e orientador do doutor Seward, que vem à Londres a pedido deste para ajudá-lo com o caso incomum e inexplicável da perda de sangue sofrida por Lucy.

Nos excertos de autoria de cada um desses narradores-protagonistas encontra-se uma personagem que não é narrador, que não escreve nenhum texto dentre os que compõem o romance, porém detém voz narrativa e protagonismo em sua condição de ser narrado: Renfield, o referido paciente do doutor Seward. Há ainda duas personagens que chamam particular atenção pelo fato de serem protagonistas e centrais à trama, porém autores, respectivamente, de um único excerto entre os muitos que articulam a narrativa de *Drácula*, permanecendo essas duas personagens, à parte seus únicos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

textos e na quase totalidade da obra, seres narrados: Quincey Morris, rico estadunidense do Texas e o terceiro pretendente de Lucy; e o próprio Drácula. Sim, Drácula, personagem e protagonista principal do romance, o vilão gótico que o intitula e que designa sua personagem monstruosa, é uma figura narrada, sua voz narrativa uma reprodução feita pelos outros narradores-protagonista, principalmente pelo casal Harker. Inclusive, o único fragmento de texto escrito por Drácula se encontra como anexo ao primeiro excerto do diário de Jonathan Harker reproduzido no romance, uma simples mensagem de boas-vidas do primeiro ao segundo.

Há explicações e interpretações críticas razoáveis e aceitáveis para o fato de Renfield ser uma personagem narrada, pois se trata de uma figura secundária que, em razão de seu distúrbio psíquico, será hipnotizada por Drácula e utilizada como uma espécie de informante em relação às ações do grupo de narradores-protagonistas; Renfield é importante para a trama, mas não para a arquitetura da narrativa. As coisas já não se mostram tão simples quando se tenta explicar e interpretar a razão pela qual Quincey é também, na sua quase integralidade, um ser narrado, e se tornam bastante intrigantes com o fato de Drácula não ser um dos narradores-protagonistas do romance que leva o seu nome.

Quincey Morris não é apenas mais um dos pretendentes de Lucy Westenra, tampouco apenas mais um dos vários heróis que se tornam caçadores de vampiro no enredo do romance. Quincey é, junto de Jonathan Harker, uma das duas personagens que "matam"[5] Drácula

5 As aspas se devem ao fato de que há uma inconsistência conceitual na maneira com que Quincey e Jonathan eliminam Drácula, uma vez que eles não seguem à risca

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

na conclusão da história. Diferente de Harker, que sobrevive ao ato, Quincey é ferido e morre, tornando-se o herói trágico da trama. Não se trata, portanto, e sob nenhuma hipótese, de uma personagem secundária. Por qual razão teria Stoker o colocado na condição de personagem narrada na composição estrutural de sua obra-prima?

Uma possível resposta a essa questão pode ser o fato de *Drácula* ser um romance sobre o medo do estrangeiro, do outro, do diferente. Há três personagens estrangeiras ao mundo anglófono na obra: o holandês Van Helsing, o estadunidense Quincey e Drácula, cuja nacionalidade é desconhecida ou no mínimo incerta. Van Helsing é o arauto da diferença, o detentor de conhecimentos que são alheios e em tudo estranhos aos demais narradores-protagonistas, visto ser ele quem detecta a figura do vampiro e o vampirismo na obra, bem como quem explica quem é Drácula. Ao compartilhar tais informações, ele traz a consciência do perigo e o medo para o seio do grupo de heróis e, por conseguinte, para o âmago da sociedade vitoriana por eles representada, visto que Stoker compôs seus caçadores de vampiro como representações das principais classes sociais existentes no contexto britânico do século XIX: o casal Harker representa a burguesia ou a classe média; o doutores Seward e Van Helsing os intelectuais ou profissionais liberais; Quincey Morris os novos ricos que fizeram fortuna no novo mundo; e Arthur Holmwood a aristocracia.

Quincey é o *unheimlich*, o infamiliar, o reprimido que retorna, "aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido,

os ensinamentos de Van Helsing nesse momento. Isso, a meu ver, torna o final do romance aberto e explica, por exemplo, os muitos retornos da personagem Drácula na literatura-ficção de vampiro do século XX em diante.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

de velho, e há muito familiar" (Freud, 1976, p. 277), em razão de sua nacionalidade: enquanto estadunidense, ele representa, em termos conceituais, a primeira colônia que declarou independência do Império Britânico e, por essa razão, teve que vencer uma guerra contra tal poderio para poder se constituir como país e nação. Evidentemente, até pelo menos o final do século XIX, um estadunidense não era visto com bons olhos em terras britânicas, pois era um igual que se tornou diferente, um outro, da mesma forma que os irlandeses, massacrados pelo governo de Londres desde a Idade Média, mesmo que a Irlanda sempre tenha pertencido às Ilhas Britânicas e aos seus soberanos. Bram Stoker era irlandês e vivenciou na pele sua condição de *persona non grata*, de *estrangeiro para si mesmo* (Kristeva, 1994), ao se mudar para Londres, o que me leva a cogitar a hipótese de que Quincey Morris possa ser seu *alter ego* no romance, daí Stoker tê-lo tornado uma personagem narrada, uma força embutida na composição narrativa, no caso uma força que representa a voz da alteridade, sempre silenciada na tradição literária-ficcional patriarcal por ser o outro, e o outro constitui causa de medo e perigo para o pretenso si-mesmo já que manifestação da diferença no cerne da igualdade.

Quanto à Drácula, sua condição é liminar, indecidível: *unheimlich* na esteira da condição do estrangeiro, o que o aproxima composicionalmente de Quincey, ao mesmo tempo que o absolutamente desconhecido — e o desconhecido é tão causa de medo quanto o *unheimlich*, haja vista que "A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o *medo do desconhecido*" (Lovecraft, 2007, p.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

13, grifo nosso) — sob a ótica da cultura e dos leitores britânicos do século XIX e, de certa forma, dos leitores atuais, afinal, o que você, leitor, sabe sobre a Romênia?

Enquanto estrangeiro, Drácula vem da Transilvânia, uma região da Romênia, a última localidade em que habitou antes de se mudar para Londres na trama do romance. Como mencionei anteriormente, o texto de Stoker não esclarece a exata nacionalidade do senhor dos vampiros, ainda que suas menções permitam deduzir que ele tenha parte e/ou advenha dos hunos e mongóis. A Romênia pertencia ao Império Otomano na época em que a obra foi escrita e publicada, e era uma localidade inóspita e ignorada pela imensa maioria dos britânicos já que situada no leste europeu, uma localização geográfica fronteiriça: entre terra e mar, entre ocidente e oriente. Uma fronteira é, necessariamente, um espaço heterotópico (Foucault, 2009), um lugar não-lugar, um local de trânsitos, infixo por natureza, uma convenção geopolítica, por vezes também histórica, onde o conhecido e o desconhecido se encontram e se permeiam, o *unheimlich* das espacialidades.

Enquanto o absolutamente desconhecido, o enredo composto pelos fragmentos que o narram torna Drácula uma criatura quase indecifrável: seu nome é desconhecido — *Drácula* não é um nome, mas um epíteto que se origina da palavra romena *drăculea*, a qual significa, literalmente, *filho do dragão*. Sua nacionalidade é desconhecida — Mongólia? Turquia? Oriente médio? Rússia? A própria Romênia? A narrativa de Stoker indicia todas essas possibilidades. Sua condição de vampiro suscita mais perguntas do que respostas: quem o transformou (caso tenha sido transformado)? Quando? Por

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

quê? Para além disso, dentre os mortos-vivos da literatura-ficção, o vampiro se mostra o mais perigoso e insidioso em razão de sua habilidade de se mesclar entre os seres humanos vivos, uma vez que não perde sua forma humana no processo de transformação. É um monstro que não parece um monstro, ou seja, outra manifestação do *unheimlich* — a qual se redobra sobre a condição de estrangeiro —, e quando se descobre sua monstruosidade, já é tarde demais.

Sob a perspectiva da *distant reading*, é na indecidibilidade das condições ao mesmo tempo de estrangeiro e de absolutamente desconhecido que se vislumbra a razão pela qual Stoker colocou o protagonista principal, a figura que a intitula, na condição de personagem narrada na composição estrutural de sua obra-prima: Drácula é um monstro e, como Lúcifer no Inferno de Dante e a Criatura de Frankenstein, está contido, preso, encarcerado nas malhas da narrativa — que não é mais uma *mise en abyme* —, malhas cuidadosamente tecidas de múltiplos fragmentos textuais autorados por narradores-protagonistas cujos escritos são a única garantia da existência ficcional do senhor dos vampiros. Sob essa perspectiva, Drácula é um efeito do texto de Stoker, um efeito da textualidade tanto quanto o são Victor Frankenstein e sua Criatura.

Lúcifer, a Criatura e Drácula, os seres sob as quais me detive nas três obras que invoquei como exemplos nestas reflexões, configuram a demonstração da ocorrência e recorrência de um certo padrão observável em determinadas narrativas góticas — não em todas, ainda que muitos outros exemplos pudessem ser invocados para o presente intuito. Esse padrão, que emerge a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

partir da técnica da *distant reading* até aqui aplicada, tem duas chaves de funcionamento que resultam em um efeito estético: a primeira chave, já clarificada, constitui o fato de que a composição narrativa que contém cada uma dessas criaturas foi cuidadosamente desenvolvida, em termos técnicos e estéticos, para aprisioná-las; a segunda chave, decorrente da primeira, revela que essas criaturas são, invariavelmente, monstros/monstruosidades, e por estarem presas em uma composição que foi construída com o único propósito de contê-las, elas se tornam efeitos dessa composição, efeitos da textualidade, índices de significação, ou, se se preferir, operadores textuais em adição às funções de elementos temáticos, personagens e/ou narradores que já ocupam.

O efeito estético resultante da articulação dessas duas chaves de funcionamento — *gótico*, amedrontador e prazeroso — é uma narrativa em si mesma monstruosa, uma narrativa que é monstro, pois o monstro não está apenas em suas páginas e superfícies, em seus textos e subtextos, enredado em seus temas, descrições e narrações; o monstro é, antes de tudo, ela mesma, a própria narrativa, a qual se pode agregar todas as inferências teórico-críticas típicas de tal condição: "um híbrido inassimilado" (Cohen, 2000, p. 26); "ponto de indecisão" (2000, p. 26); "o monstro [que] existe apenas para ser lido" (2000, p. 27); "um princípio de incerteza genética" (2000, p. 27); algo cuja "ameaça é sua propensão a mudar" (2000, p. 28); algo que "não se presta à categorização fácil" (2000, p. 30); algo que, por sua "limiaridade [*sic*] ontológica, [...] aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

termo que problematiza o choque entre extremos" (2000, p. 30-31); "[u]ma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária" (2000, p. 31); "confusão de categorias" (2000, p. 37); algo que é criado "por meio de um processo de fragmentação e recombinação" (2000, p. 39); "corporificação da diferença radical" (2000, p. 39); "uma descrição quintessencialmente xenófoba do estrangeiro" (2000, p. 43); a "diferença [que] tem origem no processo e não no fato" (2000, p. 45); "[o] reprimido [que] parece sempre retornar" (2000, p. 48); "[q]uando contido pela marginalização geográfica, de gênero, ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um *alter ego*, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu)" (2000, p. 49, grifo do autor); "[o] monstro é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade — pessoal, nacional, cultural, econômica, sexual, psicológica, universal, particular" (2000, p. 53); "o monstro está sempre regressando, sempre à beira da irrupção" (Cohen, 2000, p. 54).

Da forma como descrita, chamo essa arquitetura narrativa de *narrativa-prisão*, mas nada impediria de chamá-la também de *narrativa-monstro* ou o *monstro da narrativa*. Trata-se, como espero ter esclarecido com os exemplos dados, de uma composição, do *modo* como a narrativa literária-ficcional é articulada a partir das escolhas estéticas de seu autor, escolhas estas que podem ser conscientes ou inconscientes no processo de criação. Independente se consciente ou inconsciente, a narrativa-prisão é construída com o intuito único e específico de prender e/ou conter uma força que a transgride e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

excede, um poder tão vivo quanto ela mesma, o *téras* (τέρας), o "sinal enviado pelos deuses, sinal extraordinário, prodígio horrendo, mau presságio, coisa monstruosa, animal monstruoso, coisa espantosa; monstro" (Houaiss; Villar, 2001, p. 2699), o portento, mas também a teratologia, a má-formação congênita. Como tal, a narrativa-prisão suscita, a um só tempo, fascínio e repulsa como o monstro que contém e no qual se tornou, o que lhe confere a qualidade da indecidibilidade (narrativa *e* monstro), característica que, ao longo da história literária-ficcional, tem se mostrado um perigo a quaisquer *status quo* — social, histórico, geográfico, político, econômico, estético —, especialmente os enrijecidos, calcificados e enferrujados em seus próprios gonzos. A narrativa-prisão é, por definição, desarticuladora e crítica.

Ao proceder ao encarceramento de um monstro, ou a narrativa se esgarça e se rompe em seus limites, mostrando-se incapaz de lidar com aquilo que agrilhoa — é o que ocorre com a narrativa realista quando esta tenta manipular ou criar monstros —, ou ela se torna aquilo que contém e, por consequência, se torna o monstro ao buscar maneiras, ou técnicas, de a ele se adaptar. Nesse ínterim, conforme evidenciado pelos exemplos aqui trazidos, a *mise en abyme* parece ter sido a técnica recorrente até o início do século XIX. Todavia, na aurora do século XX, o recorte e colagem (*clipping*) e a edição, os textos feitos de textos — herança do século XVIII tanto quanto a *mise en abyme* é herança do século XIV —, metatextos, se tornaram prevalentes. Mais contemporaneamente, outras técnicas assumiram a vanguarda, como o labirinto, a composição narrativa labiríntica feita de *clipping* e edição não lineares e não cronológicos, uma armadilha

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

textual-narrativa até para os leitores mais experientes, além de prisão e monstro — esse é o caso, por exemplo, do romance *Casa de folhas* (*House of Leaves*, 2000), de Mark Z. Danielewski, obra que permanece aberta às investigações acadêmicas.

Quando a narrativa-prisão se torna narrativa-monstro — e um procedimento leva ou resulta, invariavelmente, no outro —, o monstro que ela encarcera se dobra sobre si mesmo e se replica, fazendo vir à tona uma dupla monstruosidade, a contida (o monstro em si) e a que contém (a narrativa), ambas inseparáveis uma da outra, enxertadas uma à outra, sendo o enxerto a "violência discreta de uma incisão que não é aparente na espessura do texto, uma inseminação calculada do alógeno proliferante" (Derrida, 1981, p. 355, tradução nossa) que perturba as superfícies formal-conteudísticas convencionais e desgastadas dos textos fazendo seus subtextos (o inconsciente da textualidade) se manifestarem e com eles interagirem. Essa interação inclui também os paratextos, o processo de leitura (recepção), o *marketing*, a crítica e a teoria, e resulta na *textualidade*, também chamada de écriture (escritura) por Derrida (2014) e *prazer do texto* por Barthes (2006), o processo de geração e subversão de sentidos inerente a qualquer texto literário-ficcional. Aprisionado e/ou narrativizado, não há melhor veículo, melhor excipiente para a textualidade do que o monstro, sendo a própria textualidade um fenômeno teratológico ou, talvez mais apropriadamente, um fenômeno que é "coincorporação teratológica" (Derrida, 1990, p. 67, tradução nossa), a mútua codependência epistêmica, de fenômenos de significação. No entanto, diferente do que ocorre com excipientes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

normais, o monstro não desaparece na narrativa-prisão, ao contrário, nela se torna na forma e no conteúdo.

Uma vez que o monstro monstrifica, a composição literária-ficcional decorrente de tal procedimento estético é contagiosa, contamina e se dissemina a partir de tudo e todos que com ela tenham algum tipo de contato, marcadamente autores e leitores: o autor, entidade funcional, leitor antes da primeira palavra e depois do ponto-final, fica em suspenso entre dois papéis, o de criador e o de leitor, o que o torna híbrido, a *hybris*; enquanto o leitor se identifica e, consequentemente, se permite, por meio do pacto ficcional e de maneira voluntária, prender pela narrativa-prisão e monstrificar-se. Autor e leitor se transformam, portanto, ou são transformados, em monstros.

O propósito da narrativa-prisão é, como apontei diversas vezes em relação aos exemplos dados, prender, encarcerar, agrilhoar, mais precisamente *conter* um ou mais monstros/monstruosidades — o verbo *conter* é aqui o mais adequado em razão da sua dupla significação: *conter* no sentido de *conteúdo*, abranger, englobar, comportar, e *conter* no sentido de *contenção*, reprimir, dominar, refrear. Ambos sentidos são aplicáveis igual e concomitantemente no que tange à episteme em questão, e não é produtivo dissociá-los no que concerne à geração e subversão de sentidos. A narrativa-prisão *contém*, é esteticamente arquitetada com essa intenção, tornando-se uma máquina monstruosa de significação e tornando a própria significação monstruosa, uma vez que tudo e todos que com ela têm contato são por ela contidos, em especial seu autor e seus leitores, e transformados em texto, em efeitos da textualidade.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

Como procedimento estético, a narrativa-prisão é vetor e vetorização, ao mesmo tempo resultado e fórmula da relação autor+texto, leitor+texto e autor+texto+leitor. Envolve, portanto, criação e recepção. É intencionalmente criada com o intuito de que o leitor participe de modo ativo de seu sistema de significação, fazendo-a significar a partir da interação e iteração entre seu referencial de mundo e as múltiplas vozes, híbridas e monstruosas, que a articulam — Mary Shelley deixa esse aspecto flagrante quando, na já citada introdução à terceira edição de *Frankenstein*, anuncia sem pudores, com um certo tom de ameaça vingativa, que "O que me aterrorizou aterrorizará a outros" (Shelley, 2016, p. 20, tradução nossa). O monstro contido na narrativa-prisão, bem como sua habilidade monstrificadora (de monstrificar tudo e todos que com ela têm contato por meio da contaminação e disseminação), é projetado pelo autor para ser a projeção monstruosa/monstrificada/monstrificante do leitor; evidente que esse mesmo monstro é também projeção do próprio autor em seu texto, e claro está que, ao compor uma narrativa-prisão, o autor se torna monstro, ou traz à tona, deixa à mostra, o monstro que o habita.

Ao mesmo tempo, ao ser recebida, a narrativa-prisão, por meio dos efeitos estéticos negativos do medo, os quais lhe são composicionalmente inerentes — terror, horror, sublime, ansiedade, angústia, pânico, pavor, abjeção, entre outros —, tende a causar prazer estético no leitor, um prazer que se configura no que se pode chamar de *segurança da ficção*: por mais impactante, violenta, assustadora e invasora dos perímetros da materialidade que uma

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

obra ficcional possa ser, ela ainda é ficção. O leitor, sabendo disso de maneira consciente ou intuitiva — o prazer é maior se for consciente —, percebe-se suficientemente seguro na realidade empírica que habita para se permitir projetar na ficção, em especial no tipo de ficção a que pertence a narrativa-prisão, o gênero-modo gótico, seus desejos e perversões mais profundos sem que isso lhe cause qualquer dano físico ou psíquico.

Esse exercício de projeção, de ordem psicanalítica, um jogo de identidades, identificações, reflexos e leituras — o leitor lê e é lido pela obra, a obra é lida e lê o leitor —, para além de revelar segredos da personalidade do leitor como excesso aos sentidos críticos do texto, resulta na referida sensação de prazer estético, um prazer da cognição e das sensações, e não da fisicalidade, o prazer — ou seria a perversão? — de reconhecer o monstro que nele habita agora habitando também as searas da narrativa literária-ficcional, ou, mais precisamente, *sendo* essas searas, já que, por meio de sua habilidade de monstrificar, a narrativa-prisão pode ser entendida como uma *entidade* — que tipo de entidade (significadora, subversora, monstruosa, física, metafísica, teórica, crítica, teratológica etc.) deixo a seu critério, caro leitor; contudo, é inegável que se trata de uma força geradora e subversora de sentidos, a qual transgride e excede os seus próprios limites. Ao projetar-se e identificar-se na narrativa-prisão, o leitor se torna monstro.

O mecanismo gerador e subversor de sentidos que rege essa codependência entre criação e recepção, entre autor e leitor, o qual constitui o próprio alicerce conceitual — brumoso, fugidio, dissoluto,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

quase intangível — da narrativa-prisão, a estrutura mínima de sua arquitetura, é o *fascínio*, a fascinação, a capacidade estética, estilística e artística que esse tipo de narrativa detém de envolver, de seduzir o sujeito autor e o sujeito leitor por meio da presença do monstro em seu si-mesmo (o monstro como figura, personagem, narrador, tema), em seu em-si (o monstro como textualidade e materialidade da obra que o contém, a própria narrativa-prisão, que é também, por meio desse jogo, narrativa-monstro; o monstro é aqui arquitetura) e em sua alteridade (o monstro como projetado e projeção das entidades autor e leitor), e por meio da recorrência às composições estruturais da *mise en abyme*, do *clipping* e do labirinto.

Esse mecanismo é o elemento mais complexo e difuso da narrativa-prisão, uma capacidade fenomênica, abstrata e subjetiva, muito difícil de ser conceituada ou caracterizada. Tem a ver com o monstro e com a monstruosidade, e é, sem dúvida, um desdobramento e uma qualidade herdada do *téras*, mas de que maneira exatamente, como precisamente ela envolve, *contém*, as instâncias narrativas, os sujeitos que as manipulam tanto no processo de criação quanto no processo de recepção e a própria textualidade, ainda permanece aberto a investigações e aprofundamentos. Eu mesmo não tenho uma resposta objetiva a ofertar no momento; todavia, fascínio, fascinação, sedução e maravilhamento detêm uma relação congênita com as ideias de *armadilha* e *perigo*, o que, talvez, indique um caminho.

O fascínio — e seus congêneres: a fascinação, a sedução, o maravilhamento — é a impressão e o sentimento causado pelo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

monstro, é, portanto, efeito estético da monstruosidade. Tem a ver com o portento, o sinal divino, o espantoso, o cósmico, de modo que pertence à esfera do horror; é, na verdade, característica básica do horror, pois este "contrai, congela e quase [...] aniquila" (Radcliffe, 2024, p. 41). Contração e congelamento são maneiras mais diretas de se referir ao fascínio causado pelo monstro, o qual detém essa estranha qualidade de exercer, por meio do grotesco que lhe é inerente, uma atração irresistível sobre tudo e todos que com ele têm contato e paralisar o pensamento lógico-racional. De certa maneira, pode-se dizer que esse fascínio provocado pelo monstro é uma forma do sublime — o sublime burkeano (Burke, 2013), por certo —, pois, mesmo quando há a repulsa, a abjeção, há ainda o fascínio, já que repulsa e abjeção só são possíveis como reações, resultados, ao fascínio; antes, porém, há o fascínio em si, que é sempre inevitável e paralisante. Repulsa e abjeção são reflexos invertidos do fascínio, jogam, flertam com ele o tempo todo, de modo inexorável, especialmente quando o monstro e o monstruoso estão em questão.

O monstro deslumbra e encanta, mobiliza as paixões e desejos mais recônditos e profundos do humano, suas perversões. Por meio do mecanismo psicanalítico das projeções e do mecanismo estético do projeto (o projeto estético), o monstro realiza, concretiza, materializa, mesmo que apenas no campo estético-artístico e no aparelho psíquico de quem a ele acessa, os desejos, paixões e perversões mais abstrusos e impronunciáveis, mais intensos e violentos, mais prazerosos e orgásticos, que um ser humano é capaz

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

de ter e sentir, pois o monstro é uma das manifestações da Verdade do ser, ele é *alethéia*, a verdade e a realidade desveladas como elas são, e não como a metafísica as edita. Por isso, o monstro é inevitável e incontrolável — a manifestação da Verdade, ou a manifestação do Ser, é inevitável e incontrolável —, é a verdade do humano, "a essência humana como irracionalidade congênita" (Chaui, 1987, p. 44), nua e crua, daí o fascínio, um poder que sintetiza simpatia (efeito do outro em relação ao eu, alteridade) e empatia (efeito do eu em relação ao outro, identificação), uma força de atração que só pode ser comparada ao glamour das fadas nos folclores ocidentais.

Em razão de ser Verdade como *alethéia* (Heidegger, 1979), o monstro é evento (vir a ser, devir, porvir), poder e força que coloca em risco tanto o humano quanto o tecido da realidade (independente de que realidade seja), um risco que é proporcional ao fascínio exercido por seu desvelamento — que é sempre momentâneo, como tudo que pertence ao escopo da Verdade, mas cujos efeitos ressoam, desdobram-se, prolongam-se, geram e subvertem sentidos *ad infinitum* ao longo do espaço e do tempo. O fascínio é igualmente evento, pois simplesmente tolhe, suprime, a capacidade lógico-racional da psique humana, uma vez que é a paixão em estado puro, desprovida de quaisquer limites, um magnetismo sem vetor, randômico, aleatório, uma força só-atração, arrebatadora — a arquitransgressão, o arquiexcesso. É por isso que o fascínio implica em armadilha e perigo, logo, o monstro também implica em armadilha e perigo: são o total descontrole, a desmedida, a *hybris*; constituem ardil e ameaça à sanidade; são a porta de entrada para

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

a aniquilação e a morte do corpo, da alma e do espírito; colocam em jogo e em questão os limites entre vida e morte; são e estão no entre, nem lá e nem cá, mas em trânsito, um trânsito que faz perpassar lá e cá; problematizam e desarticulam a metafísica e todas as suas metanarrativas; são liberdade ilimitada, algo com o qual o humano não consegue lidar.

É esse perigoso jogo entre monstro e fascínio que é mobilizado, arquitetado, tramado, tecido pela técnica da narrativa-prisão; é o que compõe sua malha, a qual é entretecida com as linhas do monstro/monstruosidade, do autor e do leitor, ou seja, com ficção e não-ficção, com mímesis e realidade, com textualidade e obra — os limites entre essas instâncias ficam borrados, são transgredidos e excedidos, goticizados. A narrativa-prisão é uma armadilha narrativa para todos os envolvidos, dentro e fora dela, uma armadilha fascinante, encantadora, irresistível, e por isso mesmo perigosa, avassaladora.

Sua técnica é empregada na composição de obras que pertencem ao gênero-modo gótico de literatura-ficção, e nesse contexto sua ocorrência é incomum visto colocar em perigo o próprio gótico, seus temas e estruturas, seus autores e leitores, ao exceder seus limites, os quais já são transgressores e excessivos. Quando ocorre, no entanto, traz renovação e avanço (como a *mise en abyme* e a *terza rima* criadas por Dante), funda tradições (a da literatura-ficção de vampiros, por exemplo, fundada pelo *Drácula* de Stoker) e subgêneros que, mais tarde, podem se tornar gêneros (caso da ficção científica moderna, fundada pelo *Frankenstein* de Mary Shelley), e reabre e revitaliza a crítica e a teoria.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

Referências

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLAKE, William. The Tyger. In: ERDMAN, David V. (Ed.). *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Los Angeles: University of California Press, p. 24-25, 1982.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 35-75, 1987.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000.

COHN, Dorrit. Metalepsis and Mise en Abyme. Tradução de Lewis S. Gleich. *Narrative*, v. 20, n. 1, p. 105-114, jan., 2012. Disponível em: https://muse.jhu.edu/pub/30/article/464010/pdf. Acesso em: 22 nov. 2024.

DERRIDA, Jacques. Dissemination. In: DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Tradução de Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, p. 287-366, 1981.

DERRIDA, Jacques. Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms. Tradução de Anne Tomiche. In: CAROLL, David (Ed.). *The States of "Theory". History, Art, and Critical Discourse*. New York: Columbia University Press, p. 63-94, 1990.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 411-422, 2009. (Ditos & Escritos, III).

FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (orgs.). *As nuances do Gótico*: do Setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 111-124, 2017.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Edição* standard *brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVII*. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, p. 271-318, 1976.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, mar.-mai. 2002. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933. Acesso em: 27 nov. 2024.

GIDE, André. *Journal*: 1889-1939. Paris: Gallimard, 1951.

HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade. *Coleção* Os Pensadores: Heidegger. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, p. 127-145, 1979.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Verbete "terat(o)-". *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 2699, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

POE, Edgar Allan. O corvo. Tradução de Milton Amado. In: POE, Edgar Allan. *"O corvo" e suas traduções*. Org. Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, p. 113-117, 2000a.

POE, Edgar Allan. The Raven. In: POE, Edgar Allan. *"O corvo" e suas traduções*. Org. Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, p. 55-59, 2000b.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans*: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues, Luis Passeggi e João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2016, v. 1: Pontos de vista e lógica da narração – teoria e análise.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na literatura. Tradução de Hélder Brinate. In: ZANINI, Claudio; FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Org.). *As artes do mal*: textos seminais. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, p. 33-44, 2024. Disponível em: https://acasocultural.com.br/produtos/as-artes-do-mal-textos-seminais-e-book-gratuito/. Acesso em: 21 nov. 2024.

ROSSI, Aparecido Donizete. Resurrectum de Tenebris: o lich na ficção. *Abusões*, v. 1, n. 1, p. 122-154, 2016. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/20429. Acesso em: 20 nov. 2024.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95733

ROSSI, Cido. Horcruxes. In: ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernanda Aquino (Orgs.). *O Fantástico como textualidade contemporânea*. Uberlândia, MG: Edibrás, p. 213-249, 2019. Disponível em: https://graficaedibras.com.br/assets/o-fantastico-como-textualidade-contemporanea.pdf. Acesso em: 20 nov. 2024.

ROSSI, Cido. Terror. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/terror/. Acesso em: 21 nov. 2024.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o moderno Prometeu*. Edição comentada bilíngue inglês-português da primeira versão de 1818. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2016.

ZANINI, Claudio. Horror. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/horror/. Acesso em: 21 nov. 2024.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

05

LITERATURA DECADENTE E PESSIMISMO CULTURAL: A FRANÇA *FIN-DE-SIÈCLE* NOS CONTOS DE LÉON BLOY[1]

DANIEL AUGUSTO PEREIRA 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.

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal analisar como a literatura decadente francesa se relacionou com a noção de pessimismo cultural, conforme formulada pelo historiador Arthur Herman (2001). Partimos da hipótese de que a visão negativa dos autores da ficção *fin-de-siècle* sobre a modernidade ocidental — industrializada, materialista e secular — se expressou em narrativas repletas de figuras

1 Título em língua estrangeira: "Decadent Literature and Cultural Pessimism: *Fin-de-Siècle* France in the Short Stories of Léon Bloy".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

perversas e repugnantes. Na primeira parte do trabalho, valemo-nos dos estudos de Mastroianni e Gilbert (2023), Michel Winock (2017), Antoine Compagnon (2011) e Eugen Weber (1988) para apresentar como a percepção de decadência da sociedade se configura como um viés psicológico e se constituiu como uma tradição intelectual. Em seguida, como estudo de caso, analisamos parte da contística de Léon Bloy (1846-1917), em especial os textos publicados no volume *Histoires Désobligeantes* (1894). Nessas narrativas, o progresso tecnológico, a secularização, o culto ao dinheiro, a hipocrisia social e o sensacionalismo da imprensa são retratados, na esteira do pessimismo cultural, como elementos monstruosos e repulsivos, supostamente responsáveis por uma degeneração coletiva.
Palavras-chave: Decadentismo. Léon Bloy. França *fin-de-siècle*. Literatura francesa. Contos.

Abstract: This article aims to analyze how French decadent literature relates to the notion of cultural pessimism, as formulated by historian Arthur Herman (2001). We start from the hypothesis that the negative view of *fin-de-siècle* fiction writers on Western modernity — industrialized, materialistic, and secular — is expressed in narratives filled with perverse, and repugnant figures. In the first part of the study, we draw on the works of Mastroianni and Gilbert (2023), Michel Winock (2017), Antoine Compagnon (2011), and Eugen Weber (1988) to show how the perception of societal decline functions as a psychological bias and has become an intellectual tradition. Next, as a case study, we analyze selected short stories by Léon Bloy (1846–1917), particularly those published in the volume *Histoires Désobligeantes* (1894). In these texts, technological progress, secularization, the cult of money, social hypocrisy, and sensationalist journalism are depicted, in line with cultural pessimism, as monstrous and repulsive elements, supposedly responsible for collective degeneration.
Keywords: Decadentism. Léon Bloy. *Fin-de-siècle* France. French Literature. Short Stories.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

O pensamento da decadência

A partir de entrevistas com indivíduos de diferentes países, estudos na área da psicologia experimental têm identificado a ubiquidade da crença na ideia de declínio moral. Num artigo publicado na revista *Nature*, Adam Mastroianni e Daniel Gilbert (2023, p. 782) expuseram os resultados de um conjunto de pesquisas que revelam que "pessoas em pelo menos 60 nações ao redor do mundo acreditam que a moralidade está declinando, [e] que elas têm acreditado nisso por pelo menos 70 anos".[2] Nessas investigações, a ideia de "moral" é compreendida como sinônimo de gentileza, honestidade ou decência em relação a outrem. Para os participantes questionados, inclusive no Brasil e na França, os contatos do dia a dia não teriam a mesma bondade de outrora. O fenômeno não apresentaria variações significativas de acordo com a idade ou o gênero dos investigados.

Apesar de observarem avanços, nos Estados Unidos, quando indagadas sobre tópicos precisos, como o respeito aos direitos das populações afro-americana ou gay, as pessoas continuariam a acreditar no declínio moral da sociedade como um todo. Essa percepção aumentaria quando considerados intervalos de tempo maiores: a comparação com décadas anteriores, em vez de anos, intensificaria a sensação. Em geral, o declínio é atribuído a uma deterioração da moralidade tanto das novas gerações, quando comparadas às anteriores, quanto do comportamento dos mesmos indivíduos no curso das épocas.

2 Todas as traduções de obras listadas nas referências em língua estrangeira foram feitas por mim.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

Os pesquisadores defendem, contudo, que a crença no declínio moral seria fruto de uma ilusão psicológica. Embora os entrevistados apontem para uma degradação ao longo dos anos, as avaliações da moralidade corrente de seus contemporâneos — um dos pontos de interesse da pesquisa — ficariam estáveis a cada investigação. Em outras palavras, como o declínio moral ocorreria se os grupos de entrevistados identificariam níveis de moralidade corrente semelhantes a cada época? Mastroianni e Gilbert (2023, p. 786) encontraram outro dado relevante para o argumento da ilusão: as pessoas acreditam que "a moralidade declinou entre os indivíduos em geral, mas esse efeito foi revertido [...] ou atenuado [...] entre aqueles que elas conhecem pessoalmente".

Tal percepção de declínio seria motivada por dois vieses psicológicos. O primeiro, chamado "efeito de exposição enviesada" (*biased exposure effet*) (Mastroianni; Gilbert, 2023, p. 786), diz respeito à tendência humana em procurar e esperar informações negativas sobre os outros. A mídia de massa, por exemplo, destacaria mais eventos e comportamentos nocivos que boas ações. O segundo, descrito como "efeito de memória enviesada" (*biased memory effect*) (Mastroianni; Gilbert, 2023, p. 786), aponta para a forma atenuada ou mesmo incorreta de recordar eventos desagradáveis do passado. O impacto emocional desse tipo de experiência tenderia a ser menor ou até mesmo esquecido por muitos de nós. A combinação dos dois vieses ajudaria a explicar a sensação de declínio moral:

> Funcionando juntos, esses dois fenômenos podem produzir a ilusão de declínio moral. Especificamente,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

> a exposição enviesada a informações sobre a moralidade corrente pode fazer o presente parecer um deserto moral, e a memória enviesada de informações sobre a moralidade passada pode fazer o passado parecer um paraíso moral; quando as pessoas num deserto lembram ter estado num paraíso, elas podem naturalmente concluir que a paisagem mudou. (Mastroianni; Gilbert, 2023, p. 786)

Além de produzir uma visão frequentemente distorcida do mundo real, a crença no declínio moral é constantemente mobilizada por diferentes grupos políticos, sobretudo por aqueles que propagam a nostalgia pelo passado e o desejo de restaurar uma suposta era de ouro perdida. Observando os impactos sociais desse tipo de propaganda ideológica, Mastorianni e Gilbert (2023, p. 788) descrevem a percepção de declínio como "generalizada, duradoura, infundada e facilmente produzida".

Se os experimentos em psicologia evidenciam como a noção de declínio moral é difundida e comum em nossa espécie, conclusões semelhantes foram alcançadas por pesquisas em outras áreas do conhecimento. Ao analisar obras de autores como Arthur de Gobineau, Friedrich Nietzsche e Oswald Spengler, Arthur Herman (2001, p. 15) identificou a existência de uma influente e duradoura "tradição intelectual: a ideia de 'decadência do Ocidente'". Essa linhagem é verificável também na atualidade, quando pululam livros com alertas sobre a crise iminente das sociedades ocidentais. Em nosso contexto, as fontes das ameaças seriam das mais diversas ordens, englobando questões ambientais, riscos do desenvolvimento tecnológico, fluxos migratórios, entre tantos outros temas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

Tanto à direita quanto à esquerda do espectro político, diferentes atores sociais denunciaram o declínio das civilizações[3].

Esse tipo de pensamento tem raízes profundas na história, verificáveis desde a Antiguidade clássica, mas se manifestou mais intensamente na Europa a partir do final do século XVIII. Na base dessa tradição, Herman (2001, p. 15) observa um "pessimismo cultural", segundo o qual a sociedade moderna, deteriorada pela industrialização e pelo mercantilismo, estaria condenada ao colapso. Enquanto alguns grupos de intelectuais se apavorariam com a possível destruição ocidental e refletiriam sobre meios de evitá-la, outros, pelo contrário, estariam prontos a acolhê-la, esperançosos com a criação de uma ordem diferente, muitas vezes utópica. Tal forma de enxergar os acontecimentos traria, portanto, um aparente paradoxo:

> Para o pessimismo cultural, portanto, más notícias são na verdade *boas notícias*. Ele acolhe a depressão econômica, o desemprego, as guerras e os conflitos mundiais e os desastres ambientais com uma alegria apenas oculta, uma vez que todos esses acontecimentos prenunciam a destruição final da civilização moderna. (Herman, 2001, p. 17)

Não obstante a tradição intelectual da decadência seja verificável na contemporaneidade e tenha raízes ainda mais antigas, um momento histórico, em especial, foi marcado por ela: o final do século XIX. Conforme explica Herman (2001, p. 12), esse foi o período "no qual a imaginação da decadência primeiro se configurou de modo

3 As pesquisas de Mastroianni e Gilbert (2023, p. 784) também indicam como essa crença não se restringe a uma única ideologia política. É o que sugerem estudos feitos com participantes nos Estados Unidos: embora os conservadores identifiquem mais declínio moral, também os liberais o indicariam.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

decisivo". As teorias raciais da época, como as de Gobineau, são ilustrativas de como os debates intelectuais mobilizavam ideias de corrupção e degeneração.[4] Elas buscavam estabelecer uma hierarquia entre supostas raças humanas e indicavam o estado de degradação da Europa, resultante da miscigenação de brancos, considerados descendentes de arianos, com outras raças. Na argumentação dos adeptos do "pessimismo racial" (Herman, 2001, p. 71), a vitalidade ariana teria se esvaído com os sucessivos cruzamentos inter-raciais, numa perspectiva que, como sabemos, seria ainda mais popular no século XX, com o avanço dos fascismos, e teria na Shoah uma de suas mais trágicas consequências.

As razões para a posição de destaque do final do século na tradição da decadência são ainda mais prolíficas. Na França, diferentes grupos de intelectuais e artistas defenderam a ideia de que o país estava em profundo declínio nas mais diferentes esferas. A despeito de avanços nas ciências, na medicina e no planejamento urbano, entendiam que o progresso econômico e tecnológico degenerara o indivíduo e a coletividade. Em muitos casos, a sensação de aviltamento moral conduziria os literatos a produzirem obras marcadas por um pessimismo cultural. A avaliação negativa sobre o período variava conforme as preocupações, as ansiedades e o objeto de análise de cada autor:

> Decadência? Melhor seria, na verdade, empregar o plural, de tanto que a decadência carrega todos os fantasmas. Ela cobre com seu manto generoso todos

4 Merece destaque também o livro *Entartung* (1892), de Max Nordau, que apontava as manifestações e causas do que julgava ser a degeneração da arte e da sociedade europeia, em especial de Paris (Weber, 1988). A obra foi bastante comentada na imprensa finissecular francesa.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

> os medos de dissolução, de decomposição, de perda de unidade, de colapso de valores. A ideia da igualdade, que subentende também a emancipação da mulher, ameaça explodir a família. Enquanto a obsessão dos maus costumes ocupa o coração do pensamento decadencial: a droga, o adultério, o onanismo, a prostituição, a homossexualidade, a efeminação dos homens e a virilização das mulheres aparecem como sintomas de uma degenerescência física dos franceses. (Winock, 2017, p. 21)

A interpretação, por parte desses escritores, dos eventos históricos desempenhava um importante papel na percepção de decadência durante a Terceira República (1870-1940). Em 1871, a França perdera a Guerra Franco-Prussiana e ainda vivera o trauma dos conflitos da Comuna de Paris naquele mesmo ano. Os anos de 1881 e 1882 seriam marcados pelas leis de universalização e laicização do ensino propostas por Jules Ferry. Para escritores como Léon Bloy, sobre quem falaremos mais à frente, essas iniciativas reforçavam o afastamento de seus contemporâneos em relação ao catolicismo e conduziriam o país a um secularismo degradante. Já a década de 1890 testemunharia os impactos na credibilidade de políticos e da imprensa após o caso de corrupção financeira e suborno conhecido como *Scandale de Panama*, além dos conflitos gerados com o *Affaire Dreyfus*, caracterizados por antissemitismo, intolerância política e nacionalismo radical (Mollier, 1991; Pagès, 2021).

Não se trata, contudo, de defender se essa foi de fato uma época de decadência social, cultural ou moral — o que seria, aliás, de difícil verificação. O historiador Eugen Weber (1988) já indicou como a sensação de degradação geral parece ter se restringido a um grupo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

específico de autores, enquanto grande parte da população francesa se beneficiava com uma série de avanços na qualidade de vida, como nos transportes, na iluminação pública e na higiene urbana. O que nos interessa é menos a realidade histórica, também sujeita a interpretações e debates, e mais a representação ficcional, literária, de escritores que enxergavam o declínio da França.

O retrato da sociedade proposto por muitos escritores finisseculares é bastante sombrio, especialmente na produção de Léon Bloy. Antoine Compagnon (2011, p. 13) lista-o como um dos "antimodernos", isto é, pertencente a um conjunto de franceses que demonstravam "uma reação, uma resistência ao modernismo, ao mundo moderno, ao culto do progresso, ao bergsonismo tanto quanto ao positivismo". Em seus ensaios, panfletos e romances, as críticas, de base religiosa, à França *fin-de-siècle* têm grande importância. Neles, a progressiva laicização dos costumes e das leis é sistematicamente atacada. Ainda pouco conhecida pelos leitores e comentada na crítica, sua contística segue a mesma tendência e merece um exame mais detido.[5]

A "catapulta verbal" de Léon Bloy

Composto por 32 contos, publicados anteriormente no periódico *Gil Blas*, o livro *Histoires désobligeantes* foi lançado em 1894 pela editora de Édouard Dentu. As "histórias desagradáveis", assim qualificadas desde o título do volume, exploram casos de adultério, disputas familiares, suicídios, crimes, transgressões sexuais,

5 Resultados preliminares desta análise foram apresentados, sob a forma de comunicação oral, durante o Seminário Internacional "Territórios Inquietantes: O Medo na Literatura e nas Artes", em abril de 2024.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

prostituição e profunda miséria. A despeito da variedade de temas, grande parte dos textos se estrutura em torno da ideia de corrupção moral. As figuras mais pintadas por Bloy são mesquinhas, avarentas, infiéis, pouco piedosas e devassas. Numa recensão contemporânea publicada no *Mercure de France*, o crítico e poeta Julien Leclercq (1895, p. 107, grifos do autor) observou que "os heróis grotescos ou lamentáveis desses contos pertencem a mundos obscuros onde a vida suja e imbecil se manifesta sem menos intensidade que nos meios *intelectuais*". Da leitura depreende-se, portanto, um retrato bastante negativo da sociedade francesa em diferentes contextos e classes.

Numa edição mais recente da obra, Sandrine Fillipetti (2017, p. 10) apresenta as histórias do volume como "*contes noirs*" e *"contes cruels*", que, carregados da "ironia raivosa do escritor", teriam o objetivo de "abalar o pensamento dominante [*la bien-pensance*] da Terceira República". Em prefácio adicionado ao volume 20 anos depois, em 1914, o próprio Léon Bloy revelou a ojeriza que sentia por seus contemporâneos e o desejo de incomodá-los com os textos da recolha:

> Confesso, não está em meu poder permanecer tranquilo. Quando não massacro, é preciso que eu desagrade. É meu destino. [...].
> Meu riso mesmo, quando devoro os contemporâneos, não acordaria uma aranha tecedeira, e meus passos fazem menos barulho ainda quando passeio por entre seus sepulcros. [...].
> Não me falai mais desses imbecis.
> (Bloy, 1914, p. 9-11)

Ainda que tivesse consciência do silêncio ao qual parte significativa da crítica finissecular legaria à sua obra, Bloy continuou o projeto de expor e denunciar o que acreditava ser a degradação da época.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

Em seu caso, a defesa do declínio moral do país partia de bases religiosas. Como explica Winock (2017, p. 27), o escritor "exprime num estilo hiperbólico, com ênfases de profeta, o que todo um meio católico sentia então: a caducidade de sua religião e o definhamento da França". O tom geral dos textos do autor, sobretudo os panfletos, destacava-se pela ênfase e mordacidade. No volume de contos em questão, sua "catapulta verbal" (Fillipetti, 2017, p. 8) também se faz presente e funciona como um meio de destacar a morbidez e o avançado estado de decadência das situações narradas.

Embora quase todos os contos do livro apresentem figuras em declínio — seja por conta de seus vícios, seja pela miséria — e contribuam, quando lidos em conjunto, para a expressão de corrupção moral, nossa análise terá como foco as narrativas em que a decadência é representada, de modo mais explicito, como uma questão coletiva. Nessas histórias, não se trata apenas de indivíduos desafortunados ou sem caráter. A narração adota uma perspectiva mais abrangente para destacar como as situações expostas não constituiriam um caso isolado, mas a base da sociedade francesa finissecular. Há nelas uma abordagem totalizante, em que o particular cede espaço para o comum. Dessa forma, é possível observar com mais clareza o pensamento da decadência formulado por Léon Bloy, disperso em suas histórias.

No conjunto dos contos, "Le torchon brûle" é aquele em que a decadência social fica mais evidente. Seu título é composto por uma expressão idiomática que designa a irrupção de uma briga e uma atmosfera de confusão. A narrativa se desenvolve a partir de duas histórias enquadradas. Elas são contadas por homens de letras à

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

margem das Academias, que se reúnem na casa de Henry de Groux. Figura real das artes visuais do período, o anfitrião é descrito como "o pintor dos homicídios" (Bloy, 1894, p. 223). Na primeira trama, um dos convivas afirma que seria de interesse patriótico não apenas a divulgação pública de dados referentes aos crimes mais escabrosos cometidos por assassinos e estupradores — que também entreteriam o público —, mas também os desvios das supostas boas pessoas, responsáveis pelo equilíbrio social:

> — [...] Estatísticas perseverantes e jubilatórias nos informam periodicamente sobre o fluxo e a vazante das transgressões de nossas leis penais. Regozijamo-nos com nossos catálogos sinópticos em que se encontram consignados, em algarismos naturalmente árabes, os assassinatos ou os estupros que nos ajudaram a suportar a monotonia das horas e que a magistratura puniu sem indolência, de tal época a tal época.
> "Seria inútil, suponho, contestar o interesse patriótico desses documentos [...].
> "Não seria menos patriótico, vós convireis sem empalidecer de raiva, empreender a divulgação da universal vilania das pessoas de bem. Os ladrões de estradas e os mais notórios malandros se insurgiriam eles mesmos contra tal descrédito dos ponderadores do equilíbrio social." (Bloy, 1894, p. 234-235)

Para ilustrar seu argumento, o convidado narra uma história que lhe acontecera no dia anterior ao encontro. Ao caminhar pelas ruas de Paris, encontrou um senhor aparentemente muito respeitável, contente e piedoso, que descia os degraus da Igreja de Saint-Roch. Ao vê-lo, decide pôr à prova a tranquilidade daquela figura, assustando-o da seguinte forma:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

> — Senhor — disse-lhe com uma voz breve e surda —, tomai cuidado! A coisa está pegando fogo!
> "Vós sabeis que não é fácil me espantar. Pois bem, meus amigos, o efeito dessas palavras me desconcertou a ponto de me deixar imbecil por algumas horas.
> "O personagem tornou-se verde, lançou-me olhos loucos e desesperados como os de um preto encetado por um crocodilo, pôs-se a tremer como uma avenida de choupos e lançou-se num veículo que desapareceu instantaneamente." (Bloy, 1894, p. 236)[6]

O narrador acredita que, caso repetissem o teste com outras pessoas, observariam a mesma reação em quase todos os casos. Dessa abordagem, tão abrupta, tira uma conclusão moral: "As consciências modernas estão tão em dívida que está ao poder do primeiro audacioso que aparece transformar-se num trovão e circular como a Górgona no meio das multidões honradas" (Bloy, 1894, p. 236). Nesse sentido, bastaria uma frase para desencadear uma resposta de medo em seus contemporâneos, mesmo naqueles que formariam a elite moral da sociedade. A suspeita é de que essas pessoas, a despeito de uma imagem pública imaculada, não levariam uma vida plenamente íntegra. Como afirma o personagem, trata-se de um problema de consciência, ainda mais profundo e generalizado que os crimes chocantes.

6 Reproduzimos o trecho também no original, em língua estrangeira, tendo em vista o uso da expressão idiomática que dá título ao conto e as comparações estabelecidas pelo narrador, que revelam o preconceito racial presente na sociedade francesa finissecular: "— Monsieur, lui dis-je d'une voix brève et sourde, prenez garde! Le torchon brûle! Vous savez qu'il n'est pas facile de m'étonner. Eh! bien, mes amis, l'effet de cette parole me déconcerta jusqu'à me rendre imbécile pour quelques heures.
Le personnage devint vert, me jeta les yeux fous et désespérés d'un nègre entamé par un crocodile, se mit à trembler comme une avenue de trembles et s'élança dans une voiture qui disparut instantanément".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

A segunda história do conto, também emoldurada, é apresentada por outro convidado, que lê a carta de um escritor muito respeitado e bem-sucedido. Esse personagem decide fazer uma confidência e revelar um acontecimento de seu passado que o perturba. Antes da fama, fora muito pobre e passara fome; como consequência, ressentia-se contra o mundo e os ricos. Certo dia, viajando em direção a Paris, pede ao dono de uma fazenda que encontrara no caminho para passar a noite no local, mas sua demanda é recusada. Dorme ao relento, na miséria e sem comida, mas encontra, misteriosamente, um objeto no bolso, que julga ser a crosta de um pão. Ao levá-lo à boca, descobre que tinha diante de si uma caixa de fósforos. Movido por um desejo de vingança e revoltado com sua pobreza, ateia fogo no local:

> "*Era uma caixa de fósforos*.
> "Não a engoli, essa caixa maldita, essa caixa infame cuja presença nunca me pude explicar e que me enviaram certamente os demônios.
> "No entanto, alguma coisa desceu em mim, alguma coisa que me pareceu melhor que a saciedade dos meus intestinos. Fiquei saturado, embriagado, *refrescado* com o vinho deleitável do ódio e da vingança. Eu notara que um leve sopro passava, correndo do lado da fazenda...
> "Meia hora mais tarde, tudo flamejava. A casa inospitaleira tornou-se um monte de cinzas, e uma velha paralítica, disseram-me, foi calcinada... A justiça jamais conseguiu encontrar o culpado..." (Bloy, 1894, p. 239-240, grifos do autor)

É relevante observar que a atitude do respeitável escritor, além de reforçar o argumento da corrupção de todos os tipos de pessoas, poderia ter sido motivada por uma influência demoníaca. Quando consideramos o catolicismo dos textos de Bloy, a sugestão de um

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

poder diabólico sobre os homens surge não apenas como um possível evento sobrenatural, mas como a constatação de uma sociedade espiritualmente corrompida. Imersos num ambiente obscuro, que espelha a escuridão de suas almas, a reação dos ouvintes a esse caso conclui a narrativa e reforça a percepção de um declínio moral coletivo: "Nosso amigo Rodolosse estava nesse ponto da história, quando um escultor, cuja barba sedosa eu contemplava, girou vivamente o botão da lâmpada que nos iluminava, e ouviram-se *vários* homens soluçarem nas trevas" (Bloy, 1894, p. 240, grifos do autor).

A indicação da decadência como um problema coletivo é observável também em "La Religion de Monsieur Pleur". O protagonista, cujo sobrenome compõe o título da história, é um velho repulsivo e obcecado pelo dinheiro — que seria sua verdadeira religião. O início da narração confere destaque ao perfil desse personagem, que se comporta como avarento apesar de aparentar ter muito dinheiro. Seu desvio moral é refletido não apenas no desejo de preservar a fortuna de todo jeito, mas também em sua aparência física, que é descrita com atributos monstruosos:

> O aspecto desse velho fecundava a vérmina. O cinzeiro de sua alma estava a tal ponto patente em suas mãos e em seu rosto que não teria sido possível imaginar um contato mais assustador. Quando ia pelas ruas, os córregos mais lodosos, tremendo de refletir sua imagem, pareciam ter a intenção de voltar para suas fontes. (Bloy, 1894, p. 29-30)

À primeira vista, poderíamos estar diante de mais um caso individual de degradação pela usura, tantas vezes denunciada por Bloy nos contos do volume. Monsieur Pleur, contudo, é apresentado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

como uma representação da sociedade burguesa. Sua presença adquire um aspecto admoestatório, de forma a lembrar a todos da corrupção espiritual. Há uma dimensão escatológica no protagonista, pois o narrador aventa a possibilidade de compará-lo a "algum horrível profeta, anunciador dos vômitos de Deus" (Bloy, 1894, p. 32). Em outro trecho, fica ainda mais patente a ideia de que essa figura sintetizaria o comportamento de seus contemporâneos:

> Parecia dizer aos indivíduos confortáveis a quem sua presença enojava:
> — Não compreendei, ó meus irmãos, que vos *traduzo* para a eternidade e que minha impura carcaça vos reflete prodigiosamente? Quando a verdade for conhecida, vós descobrireis, finalmente, que eu era vossa verdadeira pátria, a tal ponto que, vindo a desaparecer, a pestilência de vossos espíritos sentirá minha falta. Tereis saudade da minha vizinhança imunda que vos fazia parecer vivos, enquanto estáveis abaixo do nível dos mortos. Hipócritas desprezíveis que detestais em mim o denunciador silencioso de vossas turpitudes, o horror material que vos inspiro é precisamente a medida das abominações de vosso pensamento. Pois, enfim, de que poderia eu ser, então, verminoso, senão de vós mesmos que me enxameais até o fundo do coração? (Bloy, 1894, p. 32-33, grifos do autor)

O discurso desse personagem, imaginado pelo narrador, não parece distante dos próprios objetivos de Bloy ao escrever o prefácio ao volume anos depois. A posição do autor e de Monsieur Pleur são, nesse ponto, comparáveis, já que ambos seriam evitados por seus semelhantes e denunciaram, direta ou indiretamente, a degradação da época. Assim, o protagonista do conto adquire um duplo status: inicialmente, é um avarento repulsivo e, nesse sentido,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

também um dos degenerados do fim do século; depois, contudo, torna-se a representação viva, um terrível alerta, das "turpitudes" e "abominações" coletivas que sua figura espelharia.

O segundo aspecto surge mais como uma projeção do narrador e da consciência das pessoas que efetivamente de um comportamento ativamente buscado pelo velho. Ao passar ao lado de mulheres elegantes, causaria nelas um efeito aterrador. Para as moças, a presença do senhor surgiria como um *memento mori*, um alerta de que a degradação final não estaria longe. Monsieur Pleur torna-se, simultaneamente, um símbolo de usura e também da morte. A partir desse amálgama, Bloy indica como o apego ao dinheiro e ao materialismo rebaixariam o ser humano, conduzindo-o à decrepitude:

> O olhar do esquisito era particularmente insuportável às mulheres elegantes que ele parecia execrar [...].
> — Não é verdade, bonita — acreditavam elas ouvir — que virás ao meu encontro? Farei com que visites minha fossa graciosa, e verás o belo adorno de caracóis e escaravelhos pretos que te darei para realçar a brancura de tua pele divina. Estou apaixonado de ti como um cancro, e meus beijos, asseguro-te, valem mais que todos os divórcios. Pois vós federeis um dia, meu rato rosa, federeis voluptuosamente ao meu lado, e nós seremos duas caçarolas sob as estrelas. (Bloy, 1894, p. 33)

As causas históricas do declínio denunciado pelo autor são mais perceptíveis no conto "Projet d'Oraison funèbre", que se assemelha a uma narrativa *à clef*, possivelmente associada à morte de Villiers de l'Isle-Adam, ocorrida em 1889. O texto se inicia com a menção ao falecimento de um escritor sublime, mas desprezado, em vida, por seus contemporâneos — que, depois, lhe prestariam homenagens

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

hipócritas. Tendo levado uma vida difícil e expirado na indigência, esse homem de letras é chamado de Lazare pelo narrador, numa possível referência bíblica ao episódio do mau rico e o pobre Lázaro no *Evangelho segundo São Lucas* (Bíblia, 2002). Apesar da miséria, a figura do conto seria descendente de uma linhagem aristocrática. A partir desse caso, Bloy criticará os efeitos da Revolução Francesa sobre a sociedade.

O narrador afirma que o escritor confirmaria "o adágio mais decisivo sobre as velhas aristocracias que a Revolução acredita ter matado" (Bloy, 1894, p. 58). Em sua visão, Lazare, derradeiro membro da família, representaria por excelência sua "raça" e concentraria todas as características gloriosas dos antepassados. Apesar dos esforços dos revolucionários para encerrar uma ordem social marcada pela simbologia e pelas distinções aristocráticas, o personagem expressaria a permanência de valores e da elevação moral da nobreza. A mudança de regime não teria eliminado as marcas comportamentais supostamente inerentes às classes.

Referindo-se aos livros de história, que tenderiam a descrever de forma sucinta algumas épocas e a destacar outras, o narrador aponta para a destruição do modo de vida de Lazare após os eventos da Revolução. Ele ressalta a falta de compatibilidade entre o escritor e o final do século XIX, entendido como uma época rude:

> Lazare, último do nome, e não tendo nada mais diante de si que a boçalidade crescente do fim do século, era, ele mesmo, de alguma maneira, um desses terríveis abreviados. Incapaz de se ajustar à vida contemporânea que lhe penetrava de desgosto, residia no fundo de seu próprio coração, tal qual, em seu antro, um dragão de antes do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

> dilúvio, inconsolável e esgazeado com a destruição de sua espécie.
> Ele levava realmente em si as almas de todos os grandes de sua Casa, e a lista era longa.
> (Bloy, 1894, p. 60-61)

É comum, na ficção decadente, que os protagonistas sejam descendentes de linhagens aristocráticas, vivendo num período em que os privilégios nobiliários não existem como no *Ancien Régime*. Des Esseintes, figura central de *À rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans, é o exemplo mais paradigmático dessa representação: também último de sua dinastia, o personagem — sofrendo de constantes crises de nervos e isolado numa casa-museu — epitomiza a decadência da antiga classe. Em *Histoires désobligeantes*, Bloy entende que a mudança social teria engendrado os infortúnios da vida de Lazare, vitimizado, injustamente, pela época. Nas palavras do narrador, "a História [...] queimava-o, devorava-o como uma chama furiosa da qual ele teria sido o alimento último. [...]. [O] Deus Moloch não desejando mais aristocracia, o holocausto se impunha" (Bloy, 1894, p. 62).

Ao longo do conto, as causas da morte do escritor ou mesmo os infortúnios de sua vida não são pormenorizados. A narrativa se encerra com alusões negativas à Revolução, tratada como uma "agonia que durou trinta anos" (Bloy, 1894, p. 63). O declínio moral da França teria raízes bem firmes, para o autor, na ideologia revolucionária, que teria levado não apenas à derrocada da aristocracia como à degradação espiritual. Em muitos de seus textos ficcionais e ensaísticos, ele argumentaria que o novo sistema social acalentaria a ideia — falsa — de ter se livrado para sempre do sentimento religioso. Os lemas e os

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

símbolos republicanos se tornariam, contudo, novos objetos de culto. Como explica Yoann Chaumeil (2020, p. 78), esse tipo de raciocínio se configura como "uma maneira de desencantar um mundo pretensamente já desencantado: [...] [Bloy] nos mostra a qual ponto o *homo sæculoris* é um *homo religiosus* que se ignora".

Além da secularização, do culto ao dinheiro e da hipocrisia das supostas pessoas honestas, o progresso tecnológico é tratado como mais uma das causas da decadência finissecular. Uma digressão no conto "Le téléphone de Calypso" ilustra o posicionamento do autor. Com elementos cômicos, a ação principal da narrativa se desenvolve a partir do divórcio de Madame Presque ("Senhora Quase") e Monsieur Vertige ("Senhor Vertigem"). Apesar da separação, motivada pelas frequentes traições conjugais da esposa e pela rudeza do homem, a mulher se sente solitária. Para resolver seu problema, ela decide fazer uma chamada telefônica para propor ao antigo cônjuge um amor livre, sem a ligação do casamento, no qual, desta vez, poderia trair todos os amantes com o próprio marido. Bloy se vale da utilização do telefone para refletir sobre os efeitos do avanço tecnológico:

> Abro aqui um parêntese, completamente inútil, aliás, para declarar que o telefone é um dos meus ódios.
> Sustento que é imoral falar-se de tão longe, e que o instrumento supracitado é uma mecânica infernal.
> Está claro que não posso alegar nenhuma prova da origem tenebrosa deste *alarga-voz* e que sou incapaz de documentar minha afirmação. Mas faço um apelo às pessoas de boa-fé e de espírito firme que o usaram. O zumbido de larvas que precede a conversa não é como um alerta de que a gente vai penetrar em algum confim reservado, onde o terror, talvez, sobreabunda... se a gente soubesse?

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

> E a horrível deformação dos sons humanos que acreditávamos estirados sob um laminador, que parecem apenas chegar à orelha à força de se distender monstruosamente, não é ela também algo de um pouco pânico? (Bloy, 1894, p. 206-207, grifos do autor)

Descrito como um instrumento aterrador e misterioso, o telefone afastaria as pessoas umas das outras, emitiria ruídos estranhos e funcionaria de modo insólito, quase sobrenatural. A reflexão sobre o aparelho se converte numa oportunidade para o autor criticar o progresso científico de forma mais ampla. Na sequência dessa passagem, comenta-se a suposta criação de um equipamento inglês que permitiria uma escrita não manual. Embora não especificado, o invento evoca um aparato semelhante às máquinas de escrever. Para Bloy, esse seria mais um sinal de degradação da época e das pessoas, que, sem se darem conta dos perigos dos aparelhos, celebrariam um progresso:

> Há poucos dias, um antigo garoto de banhos científicos, apontado especialmente para a massagem das descobertas *úteis*, no hamame de um poderoso jornal, celebrava a glória de uma usina inglesa que está exterminando a Escrita.
> Parece que uma luminosa máquina vai destituir a mão dos homens, que não terão mais nenhuma necessidade de escrever, e o fantoche convidava, naturalmente, vários povos a se regozijar de um tal progresso.
> Imagino que o telefone é um atentado mais grave, já que avilta a própria Palavra.
> (Bloy, 1894, p. 207, grifos do autor)

A degradação apontada por Bloy incluiria mais um ator importante: a imprensa. No trecho citado, observamos como a novidade perniciosa é celebrada num jornal de grande circulação, que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

cumpriria o papel de perverter o público. É válido também observar os termos utilizados pelo autor com a letra maiúscula: em francês, *Écriture* e *Parole*. Ambos possuem um sentido religioso, sobretudo quando capitalizados, pois, podem se referir, respectivamente, às escrituras sagradas e à palavra divina. Embora esses sentidos não tenham sido evidenciados nessa digressão, o conjunto de escritos do autor permite-nos levantar a hipótese de que ele acredita que o progresso científico atentaria contra a espiritualidade, em mais um sinal do declínio moderno.

Considerações finais

As *Histoires désobligeantes* de Léon Bloy destacam os aspectos mais negativos da França do final do século XIX. Para além dos casos individuais de corrupção moral indicados nas narrativas, o retrato coletivo é desolador. Como observamos em "Le torchon brûle", não apenas os criminosos mais célebres, mas também as pessoas comuns, aparentemente honestas, teriam suas consciências corrompidas. Os contemporâneos do escritor estariam afastados da religião, ludibriados pelo progresso técnico, obcecados pelo dinheiro e corrompidos pela Revolução Francesa. As expectativas sobre o futuro tampouco são otimistas, já que o prenúncio de novidades da ciência e da engenharia parece, conforme descreve o narrador de "Le téléphone de Calypso", aviltar a humanidade.

Mesmo ao retratar tramas particulares e casos específicos, Bloy não deixa de lado os traços gerais da época. Num dos contos, "Le passé du Monsieur", o leitor é apresentado à história de uma moça, honesta e tranquila, que se apaixona por um homem medíocre, nele

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

enxergando uma figura distinta. Apaixonada, ela adota os melhores comportamentos para se tornar sua esposa. O caso poderia ensejar uma percepção mais positiva sobre a realidade, mas não é o que acontece. Como afirma o narrador, "nosso fim de século, delgado e espiraliforme como o rabo de um porco, deve oferecer poucos exemplos de um encantamento semelhante" (Bloy, 1894, p. 138). Ao final da narrativa, a moça morre, arruinada financeiramente e tendo roubado diversas pessoas para tentar adquirir capital e agradar ao pretendente. Se a devoção da personagem parecia inusitada num cenário de tanta degradação, seu destino apenas reforça a percepção de declínio moral, onipresente na contística do autor.

Buscamos demonstrar que as reflexões sobre o suposto declínio da sociedade ocidental, ainda tão presentes na atualidade, encontraram amplo espaço na literatura decadente francesa. O pessimismo cultural — aqui exemplificado pela obra de Bloy, mas de forma nenhuma restrito a ela — se manifestou nos diversos elementos insólitos e terríveis dessa ficção. Tais recursos imagéticos e narrativos permitiram aos escritores finisseculares expressar a sensação de um mundo em decomposição e dominado por indivíduos degenerados. Muitas das representações literárias do final do século XIX, carregadas de ansiedades culturais e, por vezes, de preconceitos, continuariam presentes nas letras novecentistas, reforçando uma tradição artística obcecada pela ideia de decadência.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95734

Referências

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição, revista e ampliada. Tradução de Euclides Balancin, Samuel Barbosa, Estêvão Bettencourt, Emanuel Bouzon, Gilberto Gorgulho, Theodoro Maurer Jr., Jorge Mota, Benjamin de Oliveira, Ney Pereira, Isaac Salum, Luiz Stadelmann, Ivo Storniolo, Calisto Vendrame, José Vidigal, Domingos Zamagna, Joaquim Zamith. São Paulo: Paulus, 2002.

BLOY, Léon. *Histoires désobligeantes*. Paris: E. Dentu, 1894.

BLOY, Léon. Préface; L'enragé solitaire ou la Conspiration du Silence. In: BLOY, Léon. *Histoires désobligeantes*. Paris: G. Crès, p. 7-11, 1914.

CHAUMEIL, Yoann. Léon Bloy et l'envers de la sécularisation. In: KOCIUBIŃSKA, Edyta (Org.) *Romanciers fin-de-siècle*. Leiden/Boston: Brill-Rodopi, p. 66-78, 2020.

COMPAGNON, Antoine (2005). *Os Antimodernos*; De Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FILLIPETTI, Sandrine. Préface. In: BLOY, Léon. *Histoires désobligeantes*. Paris: Mercure de France, p. 4-16, 2017.

HERMAN, Arthur (1997). *A ideia de decadência na história ocidental*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LECLERCQ, Julien. *Histoires Désobligeantes*, nouvelles, par Léon Bloy (Dentu). *Mercure de France*, Paris, tomo XIV, p. 106-107, 1 abr., 1895.

MASTROIANNI, Adam M.; GILBERT, Daniel T. The illusion of moral decline. *Nature*, v. 618, p. 782-789, 2023.

MOLLIER, Jean-Yves. *Le Scandale de Panamá*. Paris: Fayard, 1991.

PAGÈS, Alain. *O Caso Dreyfus*; Verdades e lendas. Tradução de Pedro Paulo Catharina. Campinas: Editora da UNICAMP, 2021.

WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WINOCK, Michel. *Décadence fin de siècle*. Paris: Gallimard, 2017.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

06

DO SOBRENATURAL COMO UMA FIGURA DE LINGUAGEM

Fábio Lucas Pierini

Fábio Pierini
Doutor em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Língua Francesa pela Universidade de São Paulo (USP).
Professor na Universidade Estadual de Maringá (UEM).
GT Anpoll Vertentes do Insólito Ficcional e do Grupo CNPq Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque: LABELLE.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6137312261604268.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-1856-5603.
E-mail: flpierini@uem.br.

Resumo: Um dos grandes desafios de se estudar a narrativa fantástica é lidar com sua relação com o sobrenatural. Embora tenhamos várias definições dicionarizadas, elas esbarram sempre no mesmo imbróglio quando da análise de um texto literário: se numa narrativa de ficção tudo é possível, por que há narrativas em que certos elementos são incluídos em sua trama para serem apontados como incongruentes ao modelo de real adotado pelo texto em si? Não bastaria apenas contar a história sem lembrar ao leitor de que aquilo contraria suas expectativas intuitivas do que é ou não possível no mundo real? Acontece que o que é real para uma cultura ou sociedade não o é para outra e uma narrativa tida como fantástica para uma delas, para a outra pode ser considerada banal, senão herética. Por essa razão, é preciso termos um conceito de sobrenatural

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

que supere aquele fundamentado exclusivamente na visão científica do mundo e permita que todo evento que supere física, mental ou tecnologicamente a capacidade humana de ação sobre o real, seja ele latente ou patente, concreto ou abstrato, seja o mais universal possível do ponto de vista textual ou discursivo, ficcional ou não. Por essa razão é que pretendemos demonstrar que o sobrenatural é, na verdade, uma figura de linguagem metonímica que torna concebível aquilo que está indisponível (seja porque está ausente, seja porque só é possível por meio da linguagem), pois apresenta o fenômeno (verificável ou não) no lugar da causa (real ou imaginária). A causa será criativa e original, resultante de uma elaboração fundamentada no pensamento abdutivo.
Palavras-Chave: Sobrenatural. Metonímia. Ficção. Pensamento Abdutivo.

Abstract: One of the great challenges of studying fantastic narratives is dealing with their relationship with the supernatural. Although we have several dictionary definitions, they always run into the same problem when analysing a literary text: if anything is possible in a fictional narrative, why are there narratives in which certain elements are included in the plot only to be pointed out as incongruent with the model of reality adopted by the text itself? Wouldn't it be enough to simply tell the story without reminding the reader that it goes against their intuitive expectations of what is or is not possible in the real world? It turns out that what is real for one culture or society is not real for another, and a narrative considered fantastic for one of them may be considered banal, if not heretical, for the other. For this reason, we need to have a concept of the supernatural that goes beyond that based exclusively on the scientific worldview and allows any event that physically, mentally or technologically surpasses the human capacity for action on reality, whether latent or patent, concrete or abstract, to be as universal as possible from a textual or discursive point of view, fictional or not. For this reason, we intend to demonstrate that the supernatural

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

is, in fact, a metonymic figure of speech that makes conceivable that which is unavailable (either because it is absent or because it is only possible through language), since it presents the phenomenon (verifiable or not) in place of the cause (real or imaginary). The cause will be creative and original, resulting from an elaboration based on abductive thought.
Keywords: Supernatural. Metonymy. Fiction. Abductive thought.

Introdução

Se uma das principais questões dos estudos literários é "Por que contamos histórias?", outra delas precisa ser "Por que contamos histórias com elementos sobrenaturais?" Ocorre que o que hoje consideramos elementos sobrenaturais eram, antigamente, parte do mundo em que as pessoas viviam. Apenas com o progresso tecnológico e científico é que foram estabelecidos critérios para verificar se um fenômeno realmente teria a possibilidade de ocorrer ou não, e os acontecimentos que não poderiam ser comprovados ganharam o selo do "sobrenatural".

Isso seria indiscutível se vivêssemos num mundo em que ninguém acredita no que não pode ser comprovado, ou seja, se diante de um evento de causa desconhecida, assumíssemos sempre uma postura de ceticismo, de dúvida, até que ele fosse devidamente explicado. Entretanto, não é assim que a mente humana funciona: tão logo nos encontramos diante de um evento de causa desconhecida, mobilizamos várias estruturas cognitivas para explicá-lo, seja por meio da razão e do raciocínio lógico, seja por meio da criatividade e da arte.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

Se pensarmos nas formas narrativas mais antigas, como o mito, a lenda, a fábula, o maravilhoso e os contos de fadas, perceberemos que o que temos são narrativas retrospectivas, ou seja, falam do passado a partir do presente de maneira a explicar quem somos, de onde viemos e quais devem ser nossos valores coletivos para continuar vivendo em sociedade. O elemento sobrenatural que apresentam não tem por função questionar os limites do pensamento científico, mas estabelecer relações de causa e efeito que tornam sua leitura uma experiência significativa e consolidar uma visão de mundo.

Já narrativas posteriores, como o gótico, o fantástico, o insólito e o realismo mágico, lidam respectivamente com a magia como recurso pré-científico, uma mistura realismo e fantasia que confunde o juízo do leitor, propondo a problematização das implicações de um evento sobrenatural num mundo em que ele não é possível, a transposição de metáforas e alegorias em situações concretas, e, por fim, a manifestação, seja ela sutil ou não, de entidades oriundas de crenças específicas numa realidade em que elas não são universalmente admitidas. São narrativas *propositivas*, ou seja, partem do princípio de simular o que aconteceria numa história considerados determinados pressupostos.

Definições do sobrenatural

Em trabalho anterior (Pierini, 2024), afirmamos que o sobrenatural é uma figura de linguagem que torna concebível aquilo que está indisponível, seja porque está ausente, seja porque simplesmente não existe ou só é possível por meio da linguagem. Dessa forma, o sobrenatural deixa de ser, conforme dizia Todorov (2010), quando

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

citava suas funções, ora um recurso *ex machina* para resolver entraves do enredo, ou um substituto de questões problemáticas do mundo real que poderiam render represálias ao autor. Também nos é possível contornar as restrições impostas por Nathalie Prince (2009) ao sobrenatural no que diz respeito à narrativa fantástica (nosso principal objeto de estudos, mas não o único), segundo as quais o sobrenatural não é um elemento pertinente, nem suficiente ou necessário.

A definição mais comum de sobrenatural que podemos procurar, está nos dicionários. Como não pretendemos fazer uma consulta exaustiva a vários volumes porque, de certa forma, eles não apresentariam grandes inconsistências entre si — vamos apresentar, inicialmente, a definição do dicionário eletrônico Houaiss (2009):

> n adjetivo de dois gêneros
> 1. que ultrapassa o natural, fora das leis naturais, fora do comum; extranatural
> Ex.: poderes s.
> 2. Derivação: por extensão de sentido.
> que não é conhecido senão pela fé
> Ex.: revelação s.
> 3. Derivação: sentido figurado.
> muito grande ou intenso; extraordinário, excessivo
> Ex.: esforço s.
> 4. Derivação: sentido figurado.
> m.q. sobre-humano
> Ex.: era de uma generosidade s.
> n substantivo masculino
> 5. o que está além do natural
> Ex.: muitos temem o s.
> 6. Derivação: por extensão de sentido.
> tudo que é muito extraordinário ou maravilhoso.
> (Dicionário eletrônico Houaiss, 2009)

Ele ainda apresenta como sinônimos os termos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

> "celeste, celestial, celestino, divino, extranatural, hiperfísico, imaterial, mágico, maravilhoso, milagroso, miraculoso, preternatural, sobre-humano, super-humano, supernatural, supra-humano, supranatural, ultranatural; como adj.: ver sinonímia de admirável". (Dicionário eletrônico Houaiss, 2009)

Embora os dicionários tenham também como propósito também tornar acessível o conhecimento erudito a quem domine apenas o senso comum, percebemos que tanto os exemplos quanto os sinônimos trabalham elementos do senso comum, ainda que termos como "extranatural", "hiperfísico" ou "preternatural" estejam presentes. Além disso, ao nos referenciarmos ao senso comum, estamos contando com a possibilidade de o espectador conhecer ao menos um dos sinônimos ou exemplos para poder entender a definição buscada. De uma forma geral, sobrenatural, no dicionário não especializado, é um termo cujo conceito o pesquisador já supõe conhecer, mas só não saberia que aquela palavra também serve para designá-lo.

Procuremos então num dicionário especializado, o *Les mots du merveilleux et du fantastique*, de Millet e Labbé:

> É qualificado como sobrenatural todo evento que, aparentemente, não pertence à nossa realidade, que parece escapar às leis da natureza. Em literatura, é um evento extraordinário, ligado ao maravilhoso, ao fantástico ou ao estranho. O sobrenatural pode ser encarnado através de aparições de personagens que não deveriam existir segundo nossas leis físicas: **fantasmas**, **lobisomens**, **vampiros**, através de acontecimentos teoricamente impossíveis: **aparições** e desaparecimentos de objetos, atravessamento de paredes, **invisibilidade** ou ainda através de lugares fora do comum: **casas**

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

> **assombradas**, caminhos que dão para outro mundo, aposento inexistente [...] Todo elemento maravilhoso ou fantástico pertence, portanto, ao sobrenatural.[1] (Millet; Labbé, 2003, p. 437-438, grifos do autor. Tradução nossa[2])

Aqui temos algumas diferenças, principalmente o fato de levar em conta o caso da literatura, que se complica quando se trata de ficção, e a questão de que existem *leis naturais* que não permitem a manifestação de certos eventos. Notemos também o cuidado com que o redator do verbete lida com a questão: "parece *escapar* às leis da natureza", "personagens que não *deveriam* existir", "acontecimentos *teoricamente* impossíveis". Nesse caso, podemos supor que tal cuidado se deva ao fato de que a crença no sobrenatural, apesar de um redator de dicionário voltado para um público erudito ser mais inclinado ao discurso científico, é algo a ser considerado quando de seu estudo, mesmo num texto literário ficcional.

Considerando que não percebemos o mundo a partir dele mesmo, mas da ideia que fazemos dele por meio da linguagem, que é o veículo de nossas visões de mundo por meio das tradições da coletividade de que participamos desde o nascimento, não há discurso que possa ser, ele também, entendido por si mesmo. Nossa dificuldade de entender

1 Est qualifié de surnaturel tout événement qui, apparemment, n'appartient pas à notre réalité, qui semble échapper aux lois de la nature. En littérature, c'est un événement extraordinaire lié au merveilleux , au fantastique ou à l'étrange. Le surnaturel peut s'incarner à travers des apparitions des personnages qui ne devraient pas exister selon nos lois physiques: **fantômes**, **loups-garous**, **vampires**; à travers événements théoriquement impossibles: **apparitions** et disparitions d'objets, passages à travers les murs, **invisibilité**, ou encore à travers des lieux hors du commun : **maisons hantées, routes** donnant sur un autre monde, pièce n'existant pas [...] Tout élément merveilleux ou fantastique appartient donc, au surnaturel.

2 Todas as citações em língua estrangeira são de nossa tradução.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

uma explicação ou definição vem do fato de que nada sabemos sobre aquele assunto ou não temos uma opinião formada sobre ele. Muitas vezes até discordamos das explicações e definições que nos apresentam sobre um assunto e por isso mesmo somos impermeáveis ao discurso que as apresenta e, por isso mesmo, caímos na incompreensão.

Dessa forma, podemos entender que, se uma história nos é compreensível, é porque ela compartilha elementos com nosso conjunto de crenças e é admitida como plausível pelo nosso sistema de inferências (Boyer, 2001). Ou seja, se o elemento sobrenatural de uma narrativa ou discurso faz sentido para nós é porque ele nos foi apresentado dentro de um conjunto de expectativas intuitivas que também compartilhamos com o interlocutor e aquilo que ouvimos ou lemos se torna uma experiência significativa para nós. Conforme o próprio Boyer

> Nós não temos nenhuma dificuldade em ter expectativas precisas acerca de objetos imaginários [...] A partir de um mínimo de informações, nós exploramos nossas categorias ontológicas e as inferências que elas contêm para elaborar previsões particulares. Isso confirma uma realidade psicológica completamente geral: a imaginação humana não é um "vale tudo", uma mistureba intelectual em que todas as combinações conceituais são igualmente possíveis e válidas desde que a mente se libere de seus entraves conceituais. A imaginação é, ao contrário, fortemente limitada por estruturas mentais como os esquemas conceituais.[3] (Boyer, 2001, p. 90-91)

3 Nous n'avons aucun mal à avoir des attentes précises à propos d 'objets imaginaires [...] À partir d'un minimum d'informations, nous exploitons spontanément nos catégories ontologiques et les inférences qu'elles contiennent pour élaborer des prévisions particulières. Cela confirme une réalité psychologique tout à fait générale : l'imagination humaine n'est pas un « tout est permis », un méli-mélo intellectuel où toutes les combinaisons conceptuelles sont également possibles et valables dès que l'esprit se libère de ses entraves conceptuelles. L'imagination est au contraire fortement limitée par des structures mentales comme les schémas conceptuels.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

Embora Boyer esteja tratando de religiões de um ponto de vista antropológico, podemos tomar emprestadas suas ideias para lidar com o sobrenatural ficcional, compreendendo que, embora nossa imaginação viole certas leis naturais conhecidas, outras são preservadas: essa violação tem um limite para ser aceita como verossímil e algumas funcionam e outras não:

> Em particular, para formar percepções, nossa mente precisa que fatos reais sejam produzidos nas proximidades. É a partir dessas percepções que nossa mente pode se formar uma opinião sobre o que aconteceu. Nós sabemos, portanto, intuitivamente que existe uma ligação de causa e efeito que vai dos acontecimentos às percepções e das percepções às opiniões e não o contrário. O fato de ter uma opinião sobre fatos que não ocorreram viola essas expectativas.[4] (Boyer, 2004, p. 106)

Boyer conclui seu raciocínio explicando que o sobrenatural que sobrevive ao tempo, ou seja, aquele que continua presente em narrativas gerações após gerações é aquele que viola categorias ontológicas sem que essa violação atinja o nível do bizarro. Entretanto, ainda é preciso conservar em nossa mente que o sobrenatural do mito e da lenda viola minimamente essas categorias conforme elas eram culturalmente assimiladas em sua época de consolidação, diferentemente do sobrenatural do fantástico e do gótico — que se consolidam numa época pós-Iluminismo. Além disso, quanto mais a ciência avança, desmistificando eventos paranormais ou que

4 En particulier, pour former des perceptions, notre esprit a besoin que des faits réels se produisent à proximité. C'est à partir de ces perceptions que notre esprit peut se former une opinion sur ce qui s'est passé. Nous savons donc intuitivement qu'il existe un lien de cause à effet qui va des événements vers les perceptions et des perceptions vers les opinions, et non l'inverse. Le fait d'avoir une opinion sur des faits qui ne se sont pas produits viole ces attentes.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

aparentem desafiar as leis naturais conhecidas, mais para longe dos instrumentos de investigação a crença no sobrenatural se guia.

Vamos agora para uma terceira definição de sobrenatural, vinda de um autor erudito, mas crente no sobrenatural, Henry Leenhardt (1932), cujo artigo é a respeito de nosso objeto de análise aqui, mas também sobre aquilo que foge das leis naturais conhecidas e que a ciência não pode explicar: o milagre.

> O sobrenatural não conseguiria encontrar lugar numa construção teórica baseada em postulados de causalidade. Se ele existe na realidade, a ciência não conseguiria homologar suas manifestações, porque estas não são funções naturais, as únicas que a ciência pode e deve conhecer. Se a ciência deixasse entrar o sobrenatural em suas considerações teóricas, ela esterilizaria seu esforço de construção. O sobrenatural só aparece além da pesquisa científica, na região onde os fenômenos naturais implicam uma qualificação que faz deles o que eles realmente são [...]. É na própria ordem natural que essa qualificação se realiza; é pelo fato de ela responder à ordem teórica da ciência. Dessa forma, o mundo pode ser visto sob dois aspectos muito diferentes: um teórico, que mostra a ordem propriamente científica, a ordem legal, a ordem do possível; a outra, filosófica, que mostra a ordem sobrenatural, histórica e propriamente real[5] (Leenhardt, 1932, p. 230-231)

5 Le surnaturel ne saurait trouver place dans une construction théorique fondée sur les postulats de la causalité. S'il existe dans la réalité, la science ne saurait homologuer ses manifestations, parce que ses manifestations ne sont pas des fonctions naturelles, les seules que la science peut et doit connaître. Si la science faisait entrer le surnaturel dans ses considérations théoriques, stériliserait son effort de construction. Le surnaturel n'apparait qu'au-delà de la recherche scientifique, dans la région où les phénomènes naturels impliquent une qualification qui les fait ce qu'ils sont réellement [...] C'est dans l'ordre naturel lui-même que cette qualification se réalise ; c'est pourquoi elle répond à l'ordre théorique de la science. En sorte que le monde peut être vu sous deux aspects fort différents : l'un théorique, qui montre l'ordre proprement scientifique, l'ordre légal, l'ordre du possible ; l'autre philosophique, qui montre l'ordre surnaturel, historique e proprement réel.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

Aqui encontramos o grande problema de ordem etimológica da palavra sobrenatural: se um fenômeno, força ou entidade se manifesta “acima” ou “para além” do natural, então ele está incluído no natural e passa a ser possível, existente. Entendemos também, por essa passagem de Leenhardt que, para ele, o sobrenatural é real, embora não pertença à ordem do científico. Mais adiante, antes de entrar no seu tema principal, o milagre (que não abordaremos aqui), ele conclui, acerca do sobrenatural:

> Se por um lado o mundo não pode ser esgotado pelo conhecimento científico, é precisamente porque as relações científicas são teóricas e que a realidade exige um poder sobrenatural que a condicione: o mundo é a realização, em quadros naturais, das vontades de Deus. O sobrenatural não existe na teoria científica: ele só existe na realidade. Ele não existe *contra* as leis naturais, ele existe *através* delas: é o sobrenatural que anima o natural e que lhe presta razão.[6] (Leenhardt, 1932, p. 232, grifos do autor)

Mesmo considerando que Leenhardt tem um propósito de nos convencer que o sobrenatural se manifesta através do real por ser obra de um Criador, o Deus dos cristãos — pois este é o sistema de crenças a partir do qual ele analisa a questão —, podemos considerar que ele apresenta uma definição complementar às anteriores encontradas tanto no dicionário generalista quanto no especializado. Mais do que isso, é necessário entender haver um discurso segundo o qual o

6 Si d’autre part le monde ne peut être épuisé par la connaissance scientifique, c’est précisément parce que les relations scientifiques sont théoriques et que la réalité exige une puissance surnaturelle qui la conditionne : le monde est la réalisation , dans des cadres naturels, des volontés de Dieu. Le surnaturel n’existe pas dans la théorie scientifique : il n’existe que dans la réalité. Il existe *contre* les lois naturelles, il existe à travers elles : c’est le surnaturel qui anime le naturel et qui en rend saison.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

sobrenatural é um fato concreto independentemente da necessidade de demonstração científica e participa de textos e discursos religiosos tanto quanto ficcionais. E isso interfere tanto na escrita quanto na leitura desses textos, seja da parte de leitores em geral quanto da crítica especializada.

Assim sendo, podemos dizer haver uma definição dominante nos meios acadêmicos, que é aquela que encontramos também em textos de vulgarização para o público em geral, segundo a qual o sobrenatural é resultado de uma leitura equivocada de um evento natural cujas explicações já existem, mas o observador as desconhece, ou de um evento devidamente documentado, mas cujas explicações a ciência ainda não elaborou por falta de recursos tecnológicos que lhe permitam investigar mais apropriadamente a questão. Essa é a definição na qual os autores que estudam o fantástico e demais gêneros narrativos semelhantes se baseiam para realizar suas análises e críticas e é exatamente ela que complica nosso trabalho quando estamos diante de uma narrativa de ficção.

Porém, antes dessa definição, o senso comum já distinguia o natural do sobrenatural. Lemos uma narrativa e tendemos a classificá-la dentro de categorias do insólito ficcional por causa de um sobrenatural (patente ou latente) que percebemos, mas que, dada a definição científica do termo, não conseguimos enquadrar e desistimos da empreitada ou criamos uma nova terminologia com nova definição (realismo fantástico; real maravilhoso; neofantástico etc.).

Embora tenhamos tentado encontrar uma definição baseada no senso comum para o sobrenatural, tivemos de elaborar uma que se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

alinhasse ao conhecimento intuitivo dos leitores, críticos e teóricos para além da definição científica e estabelecer uma contraposição que nos permitisse chegar a uma síntese. Nossa elaboração ficou da seguinte maneira: *para o senso comum, o sobrenatural é todo fenômeno que supere física, intelectual ou tecnologicamente a capacidade humana de agir sobre o real*. Dessa forma, podemos entender o sobrenatural independentemente da época (porque descobertas científicas e avanços tecnológicos reorganizam o que pode ou não ser sobrenatural) ou da cultura (especialmente no que diz respeito a crenças religiosas ou superstições).

Considerando ambas as definições, podemos entender então que autores escrevem com base na definição do senso comum e pesquisadores analisam com base na definição científica, o que gera as dificuldades de classificação e até mesmo de análise das obras em questão. Até mesmo obras em que o sobrenatural em ambas as acepções não esteja presente, dão aos pesquisadores o desejo de as colocarem na mesma prateleira que outras consagradas ou adotarem terminologias de significado semelhante por contiguidade, como "estranho" ou "absurdo".

Vejamos como Filipe Furtado, teórico da narrativa fantástica, trata a questão do sobrenatural:

> Antes de prosseguir com a análise das modalidades desta temática usualmente encenadas no fantástico, torna-se conveniente um esclarecimento acerca do sentido aqui atribuído ao qualificativo *meta-empírico*. Com ele se pretende significar que a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente do termo (aqueles que, a terem existência objetiva, fariam parte de um sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele, apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento sobre esses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. Sobre este último aspecto, recorde-se que muitas ocorrências entendidas durante milênios como sobrenaturais vieram, em etapas posteriores do desenvolvimento humano, a ser plenamente compreendidas e, por consequência, racionalizadas, integradas no plano da natureza conhecida. Por outro lado, um conjunto de fenómenos inteiramente explicáveis e naturais para determinada civilização pode ser objeto de leitura sobrenatural por outra sociedade contemporânea da primeira que se encontre num estádio cultural e tecnológico muito mais atrasado [...] Apesar de o qualificativo "meta-empírico" ser aquele que com maior rigor ou, pelo menos, com maior aproximação, define o tipo de fenómenos atrás referido, por comodidade de expressão empregar-se-á aqui um conjunto de outros epítetos de uso bastante corrente que, desde já, se convenciona considerar seus equivalentes no tocante à qualificação de tal fenomenologia: "sobrenatural", "extranatural", "meta-natural", "alucinado". Contudo, convém deixar claro que expressões como "sobrenatural" ou "extranatural" não garantem uma qualificação inteiramente satisfatória dos fenômenos em questão, sobretudo da sua relatividade e do modo variável como têm sido encarados em enquadramentos temporais e culturais diversos. (Furtado, 1980, p. 20-21)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

Aqui, Furtado, de certa forma, resume o que viemos discutindo até então, desde os problemas com a terminologia até o fato de o que era sobrenatural no passado, depois de estudos científicos, acabou se tornando parte do conhecimento que Leenhardt chama de teórico. A grande preocupação de Furtado aqui é atribuir uma terminologia ainda não carregada de sentidos culturais que pudessem resultar nos mesmos problemas. Entretanto, se pensarmos etimologicamente no termo metaempírico, podemos chegar ao paroxismo de *empírico do que é empírico* ou *empírico por meio de algo*.

A nosso ver, esse empírico por meio de algo é por meio da leitura, por meio do texto ou discurso que promove uma experiência significativa ao destinatário da mensagem. E, conforme já afirmamos anteriormente, se depreendemos o real por meio da linguagem, o metaempírico é o meio pelo qual experienciamos o sobrenatural, mas sempre dentro dos limites já comentados quando tratamos das ideias de Boyer: o sobrenatural é contrafactual (do ponto de vista científico), mas também minimamente contraintuitivo (do ponto de vista de nossas expectativas intuitivas) e é por isso que ele chama nossa atenção e fica gravado em nossa memória por mais tempo do que eventos factuais (cientificamente comprovados) ou extremamente contraintuitivos (inacreditáveis).

No que se refere à oposição entre minimamente contraintuitivo e extremamente contraintuitivo, precisamos entender que o sobrenatural é percebido pelas pessoas em geral como aquilo que ficou conhecido no passado como *mirabilia* ou, em nossa língua atual, *maravilha*, aquilo que nos encanta, atrai nossa atenção de tal maneira

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

que não conseguimos evitar contemplar. Entretanto, vários gêneros narrativos fazem uso do sobrenatural não com o objetivo de maravilhar ou inquietar seus espectadores embora representem eventos que superam física, intelectual e tecnologicamente a capacidade humana de agir sobre o real.

Se pensarmos no mito e na lenda, o elemento sobrenatural nelas presente não está lá para inquietar nem para maravilhar, mas para demonstrar, no caso do mito, quão superiores eram nossos deuses e heróis para fundar civilizações inteiras e, em se tratando da lenda, como uma coisa deixou de ser o que ou como era, para se tornar o que conhecemos hoje e consolidar uma cultura.

Quando pensamos em fábulas e seus animais, plantas e objetos falantes, também estamos diante do sobrenatural, mas aqui ele é empregado como uma alegoria ou metáfora: sem que um animal reconhecido coletivamente pelas suas características simbólicas "dê sua palavra" sobre algum assunto, normalmente moral, essa narrativa teria seu alcance muito menor às novas gerações, pois um animal falante, embora contrafactual, é também minimamente contraintuitivo, visto que animais, em geral, se comunicam de alguma forma. Já no conto maravilhoso, o sobrenatural se manifesta por meio da magia, aquilo que Leenhardt (bem como outros estudiosos) chama de estado pré-científico: um recurso *ex machina* para poder permitir aos personagens resolverem seus problemas, como deslocamento por grandes distâncias, fome, pobreza, doença e às vezes até a própria morte.

É a partir da virada do século XVIII para o XIX, quando E.T.A. Hoffmann escreve suas *Phantasiestücke als Calot manier* ("Peças

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

de fantasia à moda de Calot"), que Loeve-Veimars traduz para o francês como *Contes fantastiques,* que o sobrenatural torna-se um imbróglio para os estudos literários e nos leva para nossa principal questão nos estudos do fantástico como gênero narrativo à parte: se numa narrativa de ficção tudo pode acontecer, porque o autor narra situações em que os personagens se questionam (como se faria no mundo real) sobre a natureza dos eventos que testemunham?

Em terras britânicas, o gótico já havia se manifestado por meio de narrativas que misturavam real e maravilhoso, mas quando não ligado ao mágico religioso à maneira das novelas de cavalaria e escatologia cristãs, tudo poderia não passar de uma interpretação equivocada dos fatos. No caso do fantástico, que se desenvolve no século XIX a partir da difusão da obra de Hoffmann, o sobrenatural é uma forma de problematizar as implicações de sua presença num ambiente em que ele não é possível: esse é o espírito político, cultural e social que a Europa central está vivendo nesse momento com sua rápida industrialização, colonização de outros continentes e aumento da carga de trabalho e da pobreza entre a população em geral. Segundo Sade (*Ensaio sobre o romance*, 1799), por causa desse clima, os autores precisavam buscar um meio termo entre o realista e o fantasioso de maneira a tratar o leitor com a dignidade que ele merecia.

Figura de linguagem

Pelas razões até aqui discutidas, preferimos propor uma terceira definição, segundo a qual *o sobrenatural é uma figura de linguagem metonímica que torna concebível o que está indisponível*, porque coloca o fenômeno (verificável ou não) no lugar da causa (real ou

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

imaginária). A relação entre esses elementos não é arbitrária nem aleatória, pois se baseia em nossa experiência física e cultural, fruto de uma dinâmica natural de nossa mente.

Figuras de linguagem, segundo Azeredo (2008), são

> [...] formas simbólicas ou elaboradas de exprimir ideias, significados, pensamentos, etc., de maneira a conferir-lhes maior expressividade, emoção, simbolismo, etc., no âmbito da afetividade ou da estética da linguagem. Portanto, é interessante ter em mente que as figuras de linguagem não valem por si mesmas, como elementos autônomos sem qualquer relação com a semântica do texto [...] Como as palavras, as figuras de linguagem não significam isoladas, independentes; sua significação emana das *combinações* de que elas participam nos contextos situacional e linguístico de sua ocorrência. Como elas estão inseridas na macrossemântica do texto, sua capacidade de expressar uma significação não depende só delas, o que torna inócuo o seu inventário, o seu mero reconhecimento sem que se tenha a devida competência linguística para perceber a sua funcionalidade no amplo complexo da textualidade. (Azeredo, 2008, p. 483)

Ao considerarmos o sobrenatural uma figura de linguagem e o identificarmos como um elemento resultante da posição de uma coisa pela outra por contiguidade, entendemos tratar-se de uma *metonímia*, pois apresenta o *efeito no lugar da causa*. No caso específico da metonímia, Azeredo afirma o seguinte:

> Consiste na transferência de um termo para o âmbito de um significado que não é o seu, processado por uma lógica que se dá, não na semelhança, mas na contiguidade de ideias. Diferentemente da metáfora, na metonímia a associação semântica se realiza pela supressão de termos sintáticos; logo, sua articulação

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

> se dá no eixo sintagmático. Sua atuação ocorre em apenas um domínio conceptual, pois os termos que se relacionam pertencem ao mesmo campo sêmico, de maneira que um substitui o outro. A relação metonímica pode indicar interdependência, inclusão, implicação etc. (Azeredo, 2008, p. 485)

De um ponto de vista cognitivo, podemos ir um pouco além, para trazer o efeito metonímico da linguagem para as ações e pensamentos cotidianos e entender o sobrenatural não como o maravilhamento do espectador diante de um fenômeno que supere suas expectativas intuitivas acerca de como ele deveria ocorrer dentro dos limites de sua cultura, mas sim como uma forma de expressão e interpretação de eventos de causa desconhecida e tomar um pelo outro de forma criativa e original.

Segundo Lakoff e Johnson (1981), a metonímia tem uma função referencial que nos permite usar uma entidade para representar outra, mas que não é um mero dispositivo referencial, porque serve à função de fornecer entendimento. Embora a metonímia até sirva a alguns dos mesmos propósitos da metáfora, é ela que nos permite enfocar mais especificamente em certos aspectos do que está sendo referido (p. 35-38). Além disso, conforme já dito, a metonímia não é arbitrária nem aleatória e por isso mesmo não pode ser tratada como uma instância isolada. Ela também é sistematizadora porque organiza nossos pensamentos e ações e porque nos permitem conceitualizar uma coisa pelo significado com algo mais (p. 40). Mais do que isso, ela estrutura nossa linguagem, nossos pensamentos e ações, fundamentando-se em nossa experiência: é uma fundamentação mais óbvia do que a metáfora porque envolvem associações físicas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

ou causais diretas. E, por fim, "metonímias simbólicas que se fundamentam em nossa experiência física, fornecem um significado essencial que permite compreender conceitos culturais e religiosos"[7] (Lakoff; Johnson, 1980, p. 41).

Coincidências fortuitas e estados alterados de consciência

Considerando então que o processo metonímico se baseia numa experiência real que é contígua à sua forma de expressão — tanto a religião quanto as narrativas ficcionais do sobrenatural —, qual é essa experiência compartilhada tanto por crentes quanto por não crentes para que tais narrativas sejam reconhecidas como verossímeis o suficiente para serem assimiladas pelo espectador e lhe proporcionar uma experiência significativa ao final da qual ele terá uma nova visão sobre o mundo (que é papel social da literatura)?

Essas experiências nos propõem um mistério e, por abdução, tentamos decifrá-las. Essa decifração passa por um processo ao final do qual, por contiguidade com nosso conhecimento prévio, forjado em nossa cultura experimental, criamos uma força ou entidade sobrenatural que dá significado aos eventos de causa desconhecida vivenciados. A nosso ver, são dois os tipos de experiências do mundo real que servem de matéria prima para uma elaboração sobrenatural do mundo: *os estados alterados de consciência e as coincidências fortuitas*.

Os estados alterados de consciência nos dão a impressão de que outra dimensão existe para além da nossa e que ela é habitada por seres que interferem em nossa realidade. Já as coincidências fortuitas

7 Symbolic metonymies that are grounded in our physical experience provide an essential means of comprehending religious and cultural concepts.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

nos permitem crer haver forças e leis para além das conhecidas pela ciência e que agem de forma independente e caprichosa de forma a realizar projetos inefáveis.

Segundo Roderick Main (2004), as coincidências podem ser divididas em três tipos: o mero acaso (lei dos números grandes, julgamento errado das probabilidades, heurística cognitiva), a influência de crenças (percepção, julgamento e memória) e as causas normais (fonte comum, relação causal não detectada, criptomnésia, percepção subliminar ou intensificada, ilusão consciente ou inconsciente). Sobre o mero acaso, Main afirma que

> Eventos que parecem ser coincidências significativas podem frequentemente ser plausivelmente explicadas como produto do acaso. Nossa geralmente pobre ciência do que pode e é de fato provável ocorrer puramente por acaso pode ser responsável por nossa atribuição especial de significância a eventos que na realidade não têm tal significância. Explícita ou implicitamente, essa estratégia para explicar coincidências apela para considerações que derivam da teoria da probabilidade e da psicologia cognitiva.[8] (Main, 2004, p. 27)

Sobre a lei dos números realmente grandes, Main afirma que, com uma amostra grande o bastante, qualquer coisa ultrajante é provável de acontecer. Quando tais eventos ocorrem, eles frequentemente são notados e lembrados. Se eles ocorrem conosco ou com alguém

8 Events that appear to be meaningful coincidences can often be plausibly explained simply as products of chance. Our generally poor awareness of what can and indeed is likely to occur purely by chance may be responsible for our attributing special significance to events which in reality have no such significance. Explicitly or implicitly, this strategy for explaining coincidences appeals to considerations deriving from probability theory and cognitive psychology.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

que conhecemos, é difícil escapar desse sentimento assustador. Isso acontece porque ignoramos a lei dos grandes números e não temos condições, em geral, de avaliar probabilidades. Há também o julgamento por representatividade que é quando consideramos a frequência, mas ignoramos o tamanho da amostra. Já o julgamento por disponibilidade é nossa capacidade de avaliar uma amostra pela facilidade com que a acessamos, ou seja, quanto mais testemunhamos um evento, mais acreditamos que ele é frequente, quando na verdade podemos estar em um dos poucos lugares onde ele ocorre (p. 29).

Em considerações psicológicas mais avançadas, Main afirma que as crenças podem influenciar na percepção, no julgamento e até mesmo na memória:

> [...] crenças podem nos influenciar a fazer 'correlações ilusórias' entre eventos, que a confiança numa teoria pode nos levar a processar informação seletivamente a ponto de reforçar nossas crenças; que a recente exposição a uma teoria – ou seja, sua disponibilidade a nós – pode nos causar a seleção precisamente dessa teoria explicativa mais do que outra alternativa; e que essa informação ambígua é especialmente fácil de interpretar de um jeito que se encaixe em nossas expectativas [...] [I]nformações frequentemente não influenciam em nossas crenças [...] não importando se é uma questão de crenças estabelecidas, novas crenças ou crenças que já se descobriu serem base de falsa informação.[9] (Main, 2004, p. 29)

9 [...] beliefs can influence us to make 'illusory correlations' between events; that confidence in a theory can lead us to process information selectively so as to strengthen our beliefs; that the recency of our exposure to a theory – that is, its availability to us – can cause us to select precisely this explanatory theory rather than some alternative one; and that ambiguous information is especially easy to interpret in a way that fits our expectations [...]. She also adduces considerations suggesting that information often does not influence our beliefs [...], no matter whether it is a question of established beliefs, new beliefs, or even of beliefs that are discovered to have been adopted on the basis of false information.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

Por fim, Main se refere às causas normais, que ocorrem quando diferentes eventos derivam de uma fonte em comum, quando a relação causal existe, mas não é detectada porque a testemunha não sabe que ela está lá, quando a memória acessa a consciência, mas não é reconhecida como tal, que é o caso do *déjà-vu*, quando as pessoas extraem informações do meio ambiente de forma não verbal e têm a impressão de estar "recebendo" essa informação de uma fonte sobrenatural e, finalmente, quando estamos diante de uma ilusão (consciente ou inconsciente), como os truques de mágica.

Do ponto de vista de nosso trabalho, toda coincidência é fortuita, pois remete à ideia de agente sobrenatural, seja ele uma entidade (que age como uma pessoa, a partir de seus interesses e propósitos) ou uma força (que age como uma lei que se cumpre por vontade própria, sem a necessidade de meios exteriores, podendo ou não nos favorecer).

Os estados alterados de consciência, segundo Allan Hobson (2010) ocorrem quando nosso cérebro não está ciente do que se passa fora dele, não está ciente do seu próprio estado de consciência e não está ciente do fato de estar ciente de outras coisas. Isso quer dizer que alterar um estado de consciência tem a ver com o nível de ciência que temos do que nos cerca. Os estados alterados podem se manifestar por meio dos sonhos, das enfermidades mentais, da hipnose, da meditação ou do uso de drogas psicoativas. Assim como as coincidências fortuitas, são usados em narrativas fantásticas tanto para gerar um efeito de ambiguidade quanto para admitir que uma narrativa não é fantástica pois, cientificamente, o fenômeno sobrenatural não teria ocorrido "de fato".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

O que acontece é que não importa o que as ciências naturais digam, as pessoas, a partir de uma cultura experimental que interpreta esses fenômenos como manifestações de uma dimensão suprarreal os interpretarão como manifestações do sobrenatural no mundo real e, mais do que isso, segundo Scott Atran (2004) a atribuição de agência é a primeira opção para nosso cérebro que ainda é o mesmo de cerca de 50 mil anos atrás — e um agente é toda entidade dotada de intenção, propósito e força controladora (interna ou externa). A atribuição de agência é resultado de nossa necessidade de detectar padrões no meio ambiente de forma a encontrar predadores e fugir deles. Acontece que a detecção de padrões não é perfeita e podemos detectar um predador onde ele não está, bem como um agente: pode ser que alguém tenha perdido um objeto e volte a encontrá-lo por mera coincidência, mas o impulso de acreditar que outrem (um agente) o teria deixado lá é irresistível.

Por essa e outras razões apresentadas é que precisamos entender que o sobrenatural não pode ser simplesmente um fenômeno que supere física, mental ou tecnologicamente a ação humana sobre o real nem como uma falha de leitura de eventos naturais, quando se trata de narrativas de ficção. É preciso entendê-lo como um fenômeno de linguagem que dá corpo ao que só existe enquanto indícios fragmentados captados por nossa percepção e que evolui conforme a tecnologia. O sobrenatural é, dessa forma, um vetor do pensamento abdutivo.

Abdução

Em artigo que recupera as reflexões de Peirce sobre esse método de pesquisa (em comparação com a indução e a dedução), Javier Nunez

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

Moscoso (2013) trata da abdução como um caminho para orientar o trabalho docente. Entretanto, para nosso objeto de pesquisa, o sobrenatural como figura de linguagem, retenhamos o elementar de seu pensamento:

> A abdução é um processo que opera a partir de uma teoria compreensiva da realidade, que permite preparar o trabalho empírico e reduzir o campo a estudar. O lugar da hipótese não é *a priori*; ela emerge dos dados para, em seguida, abrir-se rumo a uma fase de verificação dessa hipótese.[10] (Moscoso, 2013, p. 58)

E também aqui:

> Inicialmente, podemos afirmar, com Peirce (2000), que a abdução deve ser considerada como o único caminho para chegar a uma ideia nova. Baseada no espanto frente a um evento sem explicação (característica em comum com a indução), a abdução encarna um processo em que a dúvida (em todas as suas formas; o questionamento das teorias, a busca por explicações e por argumentos válidos...) representa o núcleo duro da pesquisa.[11] (Moscoso, 2013, p. 63)

Neste caso, podemos entender que a abdução é um processo sub-reptício à elaboração do sobrenatural como figura de linguagem conforme viemos discutindo, pois o que há aqui é a percepção

10 L'abduction est une démarche opérant à partir d'une théorie compréhensive de la réalité qui permet de préparer le travail empirique et de réduire le champ à étudier. La place de l'hypothèse n'est pas *a priori* ; elle émerge des données pour, ensuite, s'ouvrir vers une phase de vérification de cette hypothèse.

11 D'emblée nous pouvons affirmer, avec Peirce (2002), que l'abduction doit être considérée comme la seule voie pour arriver à une idée nouvelle. Fondée sur l'étonnement face à un événement sans explication (caractéristique en commun avec l'induction), l'abduction incarne une démarche où le doute (sur toutes ses formes : la mise en question des théories, la quête d'explications et d'arguments valides…) représente le noyau dur de la recherche.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

de fragmentos do real que, quando alinhados por nexos causais narrativos, dão corpo a uma entidade, dimensão ou processo até então desconhecidos. Esse corpo é formado a partir de dados retirados tanto do meio ambiente físico quanto intelectual da população culturalmente envolvida: animais, minerais, vegetais, práticas culturais, costumes, tradições, artefatos, etc. Um exemplo disso poderiam ser os deuses zooantropomórficos egípcios: seres representados com corpos humanos dotados de cabeças de animais da fauna local aos quais foram atribuídas atividades tradicionais da cultura do povo do Egito. Esses elementos sobrenaturais fazem parte do conjunto de mitos e lendas que deram sentido à política, cultura e economia de uma nação.

Entretanto, não apenas narrativas de cunho coletivo, como também contos fantásticos modernos podem ter seus elementos sobrenaturais extraídos do meio ambiente cultural de seus autores. Assim, podemos entender que, mesmo que as primeiras formulações não se confirmem após exame científico, trata-se de uma primeira tentativa original e criativa para responder a uma questão até então ignorada. No conto “O visionário”, de Jean Lorrain, temos a manifestação dos estados alterados de consciência como ponto de partida para a criação de uma explicação nova para um fenômeno sobrenatural vivenciado pelo protagonista: mesmo assumindo ter sido num passado remoto um consumidor contumaz de éter e vítima de suas alucinações, continua interpretando as feições dos seus concidadãos parisienses como metáforas de animais, ou seja, teve sua visão transformada pela experiência e, dali em diante, enxerga

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

duas realidades sobrepostas, o que se coaduna com a continuação da reflexão de Moscoso:

> Assim, esse processo é iniciado por um "fato surpreendente", que poderia ser explicado a partir de uma hipótese que ganha sua força a partir dos dados empíricos [...] Um fato é "surpreendente" seja porque é "novo", seja porque é "anormal" se comparado às nossas crenças (Aliseda, 1998) [...] O papel da abdução é, portanto, provocar o surgimento de uma hipótese capaz de apaziguar a dúvida diante de um fato surpreendente, ou seja, que ela deve facilitar o retorno ao estado de crença. O exercício intelectual demandado pela abdução é, por um lado, dual, uma operação de "instinto racional" [...]: por um lado, a abdução é instintiva, pois ela clama pela criação e pela escolha de uma hipótese dentre várias possíveis; por outro, ela fica submetida aos critérios da razão argumentativa. Da mesma forma, uma hipótese abdutiva deve ser cumprida com dois aspectos suplementares: ela deve ser colocada à prova em comparação com o mundo empírico e ela deve ser econômica (garantir o caminho mais curto possível).[12] (Moscoso, 2013, p. 66)

Embora Moscoso esteja, como já comentamos, lidando com o raciocínio abdutivo em oposição à indução e à dedução e elaborando uma proposta para a formação docente, suas ideias respondem bem às nossas questões sobre o processo criativo de autores, seja

12 Ainsi, ce processus est-il initié par un « fait surprenant », qui pourrait être expliqué à partir d'une hypothèse qui prend sa force des données empiriques [...] Un fait est « surprenant » s'il est soit « nouveau » soit « anormal » vis-à-vis de nos croyances (Aliseda, 1998). Ceci provoque le « doute », car nos croyances ne sont pas capables d'expliquer ce fait. Pour Peirce, douter de nos croyances est le moteur qui mène l'enquête, à la recherche d'une nouvelle croyance [...] Le rôle de l'abduction est donc de faire émerger une hypothèse capable d'apaiser le doute face au fait surprenant, c'est-à-dire qu'elle doit faciliter le retour à l'état de croyance [...] De même, une hypothèse abductive doit s'accomplir avec deux aspects supplémentaires : elle doit être mise à l'épreuve vis-à-vis du monde empirique et elle doit être économique (assurer le chemin le plus court possible).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

de ficcionistas modernos, seja o primeiro contador de histórias que desencadeou uma tradição. A observação do real leva a formular perguntas sobre os processos ocultos por trás dos fatos, ou seja, sua causa primeira.

Mesmo assim, é preciso considerar o sobrenatural que não é uma explicação para um fato empírico também poder ser analisado pelo prisma do pensamento abdutivo. Tanto do ponto de vista de uma narrativa como *A metamorfose* (Kafka, 1914) ou *O pé da múmia* (Gautier, 1840) em que temos o sobrenatural como figura de linguagem dentro do próprio texto: enquanto Kafka apresenta um personagem que se transformou naquilo que realmente é, ou seja, o subjetivo tornando-se objetivo, concreto, Gautier apresenta uma prova de que o evento sobrenatural, de fato, teria ocorrido, não sem manter a ambiguidade sobre o objeto que foi trocado (o pé da múmia, comprado de um antiquário, por uma figura de massa verde, que a múmia, uma princesa, carregava em seu pescoço). Nesses dois casos, foram tornados concebíveis eventos indisponíveis porque são possíveis apenas por meio da linguagem. A diferença entre eles é que, no caso de Kafka, a metáfora se materializa e, no de Gautier, problematiza-se a implicação de um evento sobrenatural ocorrer numa realidade em que ele não é possível. Assim sendo, podemos ter dois gêneros narrativos distintos (insólito e fantástico) em que o sobrenatural se manifesta de forma distinta, sem deixar de sê-lo, independentemente da época ou cultura.

Analisando de uma perspectiva histórica, segundo Costa Lima (*Sociedade e discurso ficcional*, 1986) é possível afirmar que a partir

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

do Humanismo (século XVI), os cronistas paulatinamente se deram conta de sua subjetividade quando da produção de discursos oficiais e que sua experiência pessoal interferia nos recortes que faziam dos fatos, não só pela sua limitação de acesso a registros desses fatos como também pelas pressões que sofriam, como indivíduos, para que sua narração contemplasse mais a uns personagens históricos do que a outros. Isso quer dizer que narrar já não era mais refletir o real de forma completa e inequívoca, o que, por um lado dá mais liberdade aos artistas, mas também os joga num limbo de incertezas.

O Iluminismo do século XVIII acrescenta mais um elemento nessa restrição à liberdade de expressão: apenas o que pode ser comprovado empiricamente é levado a sério, relegando narrativas de cunho fantástico (produto da fantasia) ao nível das crianças, velhos e ignorantes. Essa não é uma questão apenas da sociedade ocidental de matriz europeia, pois mesmo povos originários muito afeitos às suas tradições sobrenaturais apresentam limites para o que é ou não meritório de crença (Boyer, 2001). O que ocorre a partir do Iluminismo é a imposição de um sistema de crenças universal e inquestionável, mas cujo acesso depende de um processo de escolarização que despirá o indivíduo do conjunto de crenças original que constituiu sua identidade e seu senso de pertencimento.

Além disso, nossas expectativas intuitivas construídas a partir de nosso sistema de inferências que busca sempre um agente causador do evento misterioso observado não pode ser extirpado. E a melhor maneira de atender a essas expectativas é mobilizar o raciocínio abdutivo de forma a conceber aquilo que está indisponível, mesmo que isso resulte numa entidade, num objeto ou num processo contrafactual.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

Nesse aspecto, cabe lembrar do papel da tecnologia em oposição ao sobrenatural: conforme ela evolui, muito do que já foi considerado sobrenatural passa a ser natural. Mas isso não significa que uma narrativa de séculos atrás perca seu valor ou precise ser reclassificada. Os mitos e lendas com seus deuses e metamorfoses continuam sendo narrativas do sobrenatural ainda que não haja mais quem neles acredite, porque o processo que nossos antepassados empregaram para lidar com seu meio ambiente foi o mesmo que desencadeou e consolidou a narrativa fantástica do século XIX, mas com uma pequena diferença: no princípio, narrar era criar o real; com o passar do tempo, narrar tornou-se a capacidade de acrescentar uma nova camada de sentido ao mesmo real, sempre transformado pelas mudanças tecnológicas.

Conclusão

O sobrenatural é uma figura metonímica de linguagem que torna concebível aquilo que está indisponível, seja porque encontra-se ausente, seja porque simplesmente não existe ou só é possível por meio da linguagem, visto que apresenta o fenômeno ou efeito (verificável ou não) no lugar da causa (real ou imaginária). O emprego do sobrenatural nas relações cotidianas da mente humana com a realidade se dá pela necessidade que as pessoas têm de extrair o máximo de informação de seu meio ambiente para torná-lo previsível e, consequentemente, seguro. Essa necessidade é atendida pelo pensamento abdutivo, o qual, diferentemente do indutivo e do dedutivo, permite a busca por uma resposta original e criativa para os mistérios que inquietam os humanos. Como vetor do pensamento abdutivo, o sobrenatural é uma ferramenta poderosa para criar

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

uma resposta nova para um problema novo sempre dentro de uma escala humana, expressa a partir de uma gramática já conhecida. A matéria prima dessa integração conceitual são os estados alterados de consciência (que nos dão a impressão de existir uma dimensão suprarreal alheia às leis naturais de nosso mundo) e as coincidências fortuitas (que nos permitem acreditar na manifestação de entidades alheias às mesmas leis naturais de nosso mundo e que agem sobre este de acordo com seus próprios interesses). Considerando que estados alterados de consciência e coincidências fortuitas são elementos do mundo real verificáveis independentemente de crenças, podemos contiguamente (metonímia) elaborar narrativas que coloquem essas vivências numa escala humana por meio de uma experiência significativa, metaempírica, que nos sidera do mundo real durante seu percurso (leitura, audição) e nos permite voltar com uma nova visão sobre nossa própria realidade.

Referências

ATRAN, Scott. *In gods we trust*: The evolutionary landscape of religion. Nova York: Oxford University Press, 2004.

AZEREDO, José Carlos. *Gramática Houaiss.* São Paulo: Publifolha, 2008.

BOYER, Pascal. *Et l'homme créa les dieux*. Comment expliquer la religion. Paris: Gallimard, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAUTIER, Théophile. *O pé da múmia*. In*:* PAES, José Paulo (Org.). *Os buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HOBSON, J. Allan. *The dream drugstore*. Chemically altered states of consciousness. Massachusetts: The MIT Press, 2001.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95735

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Londres: University of Chicago Press, 1980.

LEENHARDT, Henry. Essai sur la notion de surnaturel. *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 12e année, n. 3, p. 212-244, mai/juin, 1932.

MAIN, Roderick. *The Rupture of Time*. Synchronicity and Jung's Critique of Modern Western Culture. Nova York: Brunner and Routledge, 2004.

MILLET, Gilbert; LABBÉ, Denis. *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris: Éditions Belin, 2003.

MOSCOSO, Javier Nunes. *Et si l'on osait une épistémologie de la découverte?* La démarche abductive au service de l'analyse du travail enseignant. Penser l'éducation, 33, p. 57-80, 2013.

PIERINI, Fábio Lucas. Três mulheres e uma rua: coincidências fortuitas e atos gratuitos em Bingham Street. *Abusões*. Rio de Janeiro: UERJ publicações, n. 23, ano 10, p. 275-318, 2024.

PRINCE, Nathalie. *Le fantastique.* Paris: Armand Colin, 2009.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva 2010.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

07

VERTENTES TEÓRICAS E CRÍTICAS DO INSÓLITO FICCIONAL

Flavio García

Flavio García
Doutor em Letras e Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1999.
Professor Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Bolsista Prociência (Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado Rio de Janeiro).
Líder do Grupo de Pesquisa "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica" e pesquisador do Grupo de Pesquisa "Vertentes do Fantástico na Literatura".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4242057381476599.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-0761-8092.
E-mail: flavgarc@gmail.com.

Resumo: Este ensaio apresenta um percurso panorâmico por fundamentos do que se convencionou nomear por insólito ficcional. Nesse caminho, recorrendo a diferentes pesquisadores, busquei invocar discussões e teses circundantes ao longo do tempo. Pretendi, com isso, mapear, ainda que brevemente, a tradição crítica e teórica acerca do insólito, demonstrando estruturas geradoras desse termo-conceito, bem como sua presença em outras línguas. Tal revisitação requereu cuidado e reflexões, permitindo novos aprendizados. Assim, este ensaio difunde saberes já alicerçados, com

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

vista ao desenvolvimento de novas margens para os estudos acerca do insólito ficcional.
Palavras-chave: Estudos Narrativos. Insólito Ficcional. Tradição Teórica. Tradição Crítica. Percurso Panorâmico.

Abstract: This essay presents a panoramic tour of the foundations of what has conventionally been called the fictional uncommon. In this way, I sought, through different researchers, to evoke discussions and theses that surround it over time. I intended, with this, to map, albeit briefly, the critical and theoretical tradition regarding the uncommon, demonstrating structures that generate this term-concept, as well as its presence in other languages. This revisitation required care and reflection, allowing for new learning. Thus, this essay disseminates already consolidated knowledge, aiming to develop new paths for studies on fictional uncommon.
Keywords: Narrative Studies. Fictional Uncommon. Theoretical Tradition. Critical Tradition. Panoramic Route.

Instado a abordar o insólito no universo ficcional, Manuel António de Castro perguntou "[o] que é a realidade? O que é o insólito?" (2008, p. 9). Diante desses dois termos — realidade e insólito —, Castro asseverou que "[a] questão é mais do que o conceito, não em termos genéricos, mas na originariedade e complexidade" (2008, p. 9). Para ele, "[r]ealidade e insólito são um paradoxo" (2008, p. 10). Adiante, como que se contradissesse, afirmou que "[a] realidade sempre foi insólita" (2008, p. 26).

Buscando elucidar o que o levara a essa afirmação, Castro disse:

> [a]pelemos para a origem da palavra, que no seu caso corresponde também ao étimo. *Sólitus*, em latim (de onde se forma a palavra portuguesa) diz o costumeiro, o habitual, aquilo que fazemos repetida e cansativamente,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

> aquilo que já se tornou hábito, costume. O prefixo *in-* indica negação. Portanto, o *insólito* é simplesmente o *não-costumeiro*, o *não-habitual*. A palavra costume diz em português o comportamento de alguém a partir de valores, dos valores e costumes vigentes dentro de um *mundo*. Por isso, a força e [o] vigor do *insólito* está em quebrar os valores dominantes, em pôr em questão um certo mundo. (2008, p. 27-28)

Ao acercar-se, efetivamente, do universo ficcional, ele arrematou, concluindo que "o insólito [...] sempre nos deixa perplexos, porque tanto pode ser o maravilhoso e fantástico como o estranho e horrível" (2008, p. 28).

Carlos Reis, igualmente provocado a tratar do insólito ficcional, assegurou:

> [o] que desde já parece certo, face às informações de que disponho, é que não falamos aqui de uma categoria literária estável e consolidada pela metalinguagem dos estudos literários, tal como acontece com outros conceitos de verosimilhança, de realismo, de fantástico ou de alegoria; e aludo, note-se, apenas a noções que podem ser relacionadas com o campo conceptual do insólito e que encontramos nos dicionários de literatura, sejam eles generalistas ou de especialidade. (2012, p. 57)

A seguir, Reis recorreu ao mesmo texto de Castro ao qual nos referimos, dizendo, ainda:

> [o] que é significativo, acrescento eu, é ser este [– insólito –] um conceito que se define pela negativa, relativamente a um *sólito* que em português caiu em desuso. Como se o costumeiro, o habitual e o repetido beneficiassem de uma espécie de *transparência consuetudinária*: aquilo que se nos afigura como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

> rotineiro e usual é notado e nem e nem sempre merece sê-lo; é o contrário que acontece quando negamos a rotina, sendo essa negação – que corresponde à afirmação do insólito – capaz de surpreender e de levantar interrogações acerca do mundo e daquilo que nele com surpresa observamos, ao arrepio da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que elas acontecessem. (2012, p. 57)

O termo insólito ficcional integra o título de um dicionário, do qual Reis, junto a mim — Flavio García —, David Roas, Filipe Furtado e Júlio França somos editores: *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (Reis; Roas; Furtado; García; França, 2022), cuja primeira edição é de 2019. Na "Apresentação" desse dicionário, diz-se que o "e-DDIF é uma obra viva, dinâmica, sempre ampliada, alterada, corrigida, atualizada, que versa sobre os domínios intra e extraficcionais relativos à ficção do insólito, produzido por redes nacional e internacional de pesquisadores"[1].

O verbete "Insólito", do e-DDIF, dialoga tanto com as observações de Castro, quanto com as de Reis:

> [o] vocábulo insólito, formado por derivação prefixal a partir de sólito, o qual significa, em linhas gerais, usado, habitual, costumeiro, frequente, ocorre nas línguas neolatinas tanto como adjetivo, quanto como substantivo, denotando, negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera, etc. Trata-se, portanto, da forma originada pela anteposição do prefixo in-, o qual indica, primeiramente, negação, podendo, ainda, apontar para lugar ou expressar a ideia de movimento para dentro. A gênese de

1 Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

> sólito e, por conseguinte, de insólito, encontra-se no verbo transitivo e intransitivo soer, que, no mais geral, diz ter por costume, ser frequente. (García, 2022)

Contudo, nesse verbete, já se anota a presença do termo na tradição teórica e crítica da literatura:

> [n]a ampla seara dos Estudos Narrativos, o termo vem sendo bastante utilizado, ora como adjetivo, ora como substantivo, expressando os mesmos significados originários da palavra, para se referir à diversidade da ficção fantástica. Sua ocorrência tem registro na teoria e na crítica acadêmica ou jornalística que se ocupam do tema, nomeadamente quando esta se encontra escrita em ou traduzida para alguma língua neolatina. Assim, varia entre sugerir algum efeito perceptível na recepção, determinar processos de composição ou circunscrever um termo-conceito cuja delimitação flutua por diferentes correntes teóricas. Esta última circunstância refere-se, mais propriamente, ao insólito ficcional, visto como categoria genológica ou modal ou como macro ou arquigênero. (García, 2022)

A concepção de fantástico modo, na perspectiva de Filipe Furtado (2009), apoiada, majoritariamente, em Rosemary Jackson (1981), delimita um macro ou arquigênero, que abarca uma ampla diversidade de categorias e subcategorias ficcionais. Furtado, assim, define:

> O modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente 'mimética' do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*. (2022)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

Em grande medida, a noção de metaempírico, forjada por Furtado, está na matriz do arcabouço teórico do fantástico modo, uma vez que, em 1980, ele publicara a primeira parte de sua tese de mestrado, desenvolvida no final da década anterior, em que se debruçou sobre *A construção do fantástico na narrativa* (1980). Furtado avançara com maestria em torno de formulações anteriores, tanto de Irène Bessière (1974), quanto de Tzvetan Todorov (1970). Ele reconheceu que "com *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov [...] a crítica do género atinge de certo modo a maioridade" (1980, p. 14), mas, a despeito disso, acabou por corrigir equívocos do seu predecessor e adentrou, mais notadamente, em tendências estruturalistas. Furtado insiste em que o leitor que importa para a definição do gênero é aquele construído no seio da narrativa, não o ser de carne e osso que a lê. Assimila, de modo exemplar, o conceito de narratário, essencial à consumação do fantástico. Apropria-se das funções gremasianas de ator e actante. Recorre, ainda, a funções de personagens, singularmente ordenadas em Monstro, Vítima e Exterminador.

Em 1987, no colóquio "O Fantástico na Arte Contemporânea", realizado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, sob coordenação de Maria Alzira Seixo, cujas comunicações foram reunidas em livro com o mesmo título, que viria a ser publicado em 1992, coube a Furtado abordar "Os discursos do metaempírico". Ele percorreu diversidades estruturais e temáticas que envolvem o maravilhoso, o gótico, o fantástico, o estranho e, mesmo, outras possíveis variantes que lhes sejam

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

contíguas, sugerindo que a tríade básica da teorização todoroviana — maravilhoso, fantástico e estranho — "se integram num *mare magnum* de textos que, embora pertencendo a uma ordem de categorias [...] poderia, sem grandes preocupações de rigor, ser considerado um 'modo' ou um 'macro-género'" (1992, p. 55).

Furtado comentou que, para responder a tal questão, "apenas na língua inglesa [...] se encontra uma denominação tradicionalmente consagrada: *fantasy*" (1992, p. 55). Ele observou que, "[n]ão existindo em português expressão alguma que lhe equivalha por inteiro, recorre-se com certa frequência ao emprego do substantivo 'fantástico', no sentido lato, mas também impreciso" (1992, p. 55). Assim, "perante a verificação da inevitável ambiguidade decorrente do emprego da mesma palavra para referir, quer uma parte do conteúdo, aqui se designará esse conceito por 'ficção do metaempírico'" (1992, p. 55).

Por fim, Furtado concluiu que:

> [N]o século 20, para além de dar óbvia sequência às formas ortodoxas dos seus géneros, a ficção do metaempírico projecta-se em diversos outros discursos que, pretendendo-se (e, em grande medida, sendo) inovadores, nela recolhem, afinal, traços e elementos semânticos, uma vez mais envolvendo o vazio, o desejo e a alteridade. (1992, p. 56)

Entre a publicação de *A construção do fantástico na narrativa* (1980), obra na qual Furtado se mostrou afiado na concepção genológica do fantástico, sobrepujando, inclusive, Todorov, e o verbete fantástico modo (2009), em que trouxe à luz a ideia de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

um amplo macro-gênero, próximo ao *fantasy* de Jackson, tem-se essa comunicação de 1987 (1992), onde ele explicou a gênese do termo ficção do metaempírico, que aparecerá em muitos de seus textos, oscilando com fenomenologia do metaempírico, discursos do metaempírico e literatura do metaempírico, conforme as circunstâncias próprias de cada abordagem.

Furtado, em um verbete dedicado ao "Metaempírico", no e-DDIF, admitiu que:

> [C]om efeito, a noção de insólito pertence a um nível categorial mais elevado e susceptível de abranger toda a já de si grande latitude semântica inerente ao conceito de metaempírico. Em relação a este, tem um significado mais amplo e inclusivo (embora mais vago e menos definido) no tocante à forma como traduz a alteridade face ao mundo real. (2019)

Encerrando esse verbete, ele disse que:

> [E]m síntese, recorrendo a uma analogia de índole taxonômica e grau ascendente de generalidade e abrangência (com base nas noções de género, família e ordem), poder-se-ia dizer que o género fantástico se inclui no contexto mais englobante da família (do modo) constituída pelo fantástico modal ou ficção do metaempírico. Nestes, de resto, também se integram os territórios do maravilhoso, da ficção científica e das diversas formas de fantasia, assim como, em certa medida, do estranho e de muitos romances góticos. Por sua vez, a ficção do metaempírico (ou modo fantástico ou ficção especulativa) será subsumível na categoria mais vasta (na ordem) do insólito ficcional. Este corresponde ao imenso acervo estético-literário de cujas narrativas se poderá, no mínimo, dizer que não têm por objectivo conferir qualquer prioridade

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

> a uma mimese icástica, realista, apostando, ao invés, em múltiplas e diversificadas efabulações radicáveis no imaginário. Daí que, para além das classes genológicas acima referidas, nele também se insiram o realismo mágico, o real maravilhoso, a história alternativa (apenas contrafactual ou abertamente fantasista) e muitos outros tipos de textos. (2022)

Furtado correlacionou o insólito à ficção do metaempírico, ao fantástico modo e demonstrou entender, perfeitamente, que as narrativas que dele fazem parte são aquelas cujo imaginário — conjunto de imagens construídas no texto — não mantém estreito compromisso com a representação dos referentes extratextuais. Qualquer elemento do discurso insólito pode rasurar, arranhar, fissurar, fraturar ou quebrar, rompendo, os paradigmas advindos do mundo de base, pretensamente real.

Renato Prada Oropeza, em ensaio no qual discute o discurso fantástico contemporâneo (Prada Oropeza, 2006), após perpassar algumas questões acerca da verossimilhança, discutindo conceitos e valores à volta da construção narrativa, afirmou que "no espaço literário existe um gênero que propõe o insólito como um elemento central e característico de sua configuração semiótica: o discurso fantástico" (2006, p. 56)[2]. Para ele,

> no conto fantástico [...] é evidente a tensão semântica que se estabelece entre a codificação "realista" [...], dizemos que na narração fantástica é evidente uma "ruptura" na codificação realista semelhante a "estranho", o que não coaduna com a coerência

2 En el espacio literario hay un género que propone lo insólito como un elemento central y característico de su configuración semiótica: el discurso fantástico.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

> realista, e lhe confere seu valor próprio, contrário à lógica aristotélica-racionalista. Desse modo, no seio mesmo do universo racional das coisas surge o "incoerente" com esse reino, o que chamamos insólito. (2006, p. 58)[3]

A hipótese de Prada Oropeza se centra na armação dos mundos possíveis, considerando mecanismos, procedimentos e fatores envolvidos na construção das imagens textuais do fantástico. São eles:

> 1. A *temporalização*, no que se refere a: I. a sua configuração: como se descreve o tempo da ação; II. sua relação com as ações e seus espaços (se uma ação rompe a interrelação ou correspondência com o tempo de seu desenvolvimento...); III. seus parâmetros que a convenção realista impôs (inclusive com a ruptura convencional dos mesmos: as analepsis e prolepsis): um passado ou um futuro, que não é do eixo temporal em que se realizam as ações "reais", senão que corresponde a outro eixo de ações que se confunde ou entrecruza e não estabelece uma distinção precisa entre ambos.
> 2. A *espacialização*, no que se refere a como se configura: descreve ou representa o *topos* da ação (sem cair na configuração própria à narrativa gótica e de fantasmas): a incoerência com uma prévia apresentação; II. Sua relação com as ações (o espaço da preparação da mudança [paratópico], o espaço da mudança [utópico] ou o "mundo" da personagem (levado a outro mundo pela mudança de espaço); III. O entrecruzamento de espaços diferentes graças à passagem de uma porta, de um espelho ou outro elemento.
> 3. A *actorialização*, no que se refere: I. a natureza da personagem (um ser que se antepõe ao "real": que

3 en el cuento fantástico [...] se hace evidente la tensión semántica que se establece entre la codificación "realista" [...], decimos que en la narración fantástica se hace evidente una «ruptura» en la codificación realista que el mismo «lo extraño», lo que no cuadra con la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica-racionalista. De este modo, en el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo «incoherente» con ese reino, lo que llamamos lo insólito.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

> cruza muralhas, por exemplo, para citar uma das personagens célebres de Aymé); II. sua configuração que nega as convenções do realismo; III. uma dupla ou indefinida identidade que a instaura como sujeito de dois níveis da narrativa: sujeito da enunciação (que se estabelece como um eixo narrativo e do enunciado com seu próprio eixo), pois não se trata de uma personagem como as instauradas por Pirandello em algumas de suas narrativas que não gozam de identidade unívoca, mas somente em um nível ou eixo diegético; inclusive quando as personagens interpelam o seu autor não passam ao seu mundo.
> 4. Os níveis de relação "pragmática": I. no que se refere ao nível da enunciação (a ação) se entrecruza com o do enunciado; II. a alteração da diferença entre os elementos da "comunicação": um "eu" que é um "ele" ou um "tu" (o célebre romance de Dostoievski, *O duplo*: uma das narrações precursoras da literatura do século XX); III. a ruptura dos fatores: autor, narrativa, leitor. (2006, p. 59)[4]

4 1. La *temporalización*, en cuanto: I. a su configuración: cómo se describe el tempo de la acción; II. su relación con las acciones y sus espacios (si una acción rompe la interrelación o correspondencia con el tiempo de su desarrollo...); III. sus parámetros que la convención narrativa realista ha impuesto (incluso con la ruptura convencional de los mismos: las analepsis y prolepsis): un pasado o un futuro, que no es del eje temporal en el que se realizan las acciones «reales», sino que corresponde a otro eje de acciones que se confunde o entrecruza y no establece una distinción precisa entre ambos.
2. La *espacialización*, en cuanto a cómo se configura: describe o presenta el *topos* de la acción (sin caer en la configuración propia al relato gótico y de fantasmas): la incoherencia con una previa presentación; II. su relación con las acciones (el espacio de la preparación del cambio [paratópico], el espacio del cambio [utópico]) o el «mundo» del personaje (traslado a otro mundo por el cambio de espacio); III. el entrecruzamiento de espacios diferentes gracias al traspaso de una puerta, de un espejo u otro elemento.
3. La *actorialización*, en cuanto: I. la «naturaleza» del personaje (un ser que se antepone al «real»: que cruce murallas, por ejemplo para citar uno de los personajes célebres de Aymé); II. su configuración que niega las convenciones del realismo; III. una doble o indefinida identidad que le instaura como sujeto de dos niveles del relato: sujeto de la enunciación (que se establece como un eje narrativo y del enunciado con su propio eje), pues no se trata de un personaje como los instaurados en algunos de sus relatos y novelas por Pirandello que no gozan de la identidad unívoca, pero sólo en un nivel o eje diegético; incluso cuando los personajes interpelan a su autor no lo trasladan a su mundo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

Prada Oropeza apresenta processos de composição discursivo-textuais que infringem, em diferentes planos e níveis, expectativas de uma mimese subordinada aos referentes extratextuais de que a narrativa se nutre. Essas infrações correspondem ao insólito.

Se, em 2019, em meio a discussões que versem sobre os domínios intra e extraficcionais relativos à ficção do insólito, surgiu um dicionário específico, o e-DDIF, em 2021, no primeiro volume de (*Novas) Palavras da Crítica* (Jobim; Araújo; Sasse), o termo-conceito ganhou uma entrada nesse:

> livro [que] poderia ser classificado como um meio-termo entre o dicionário e a coletânea de ensaios. Assemelha-se ao dicionário pela sua organização em ordem alfabética, na forma de verbetes cujo conteúdo é esclarecido pelos autores, todos eles professores de grandes universidades do Brasil e do exterior, especialistas nos temas que lhes cabem. (Jobim; Araújo; Sasse, 2021, p. 9)

Os organizadores do livro observam que:

> Quando for procurar a significação de um verbete qualquer, o leitor encontrará um ensaio relativamente extenso, em vez de uma formulação sintética, própria aos dicionários. Esta extensão permitirá ao leitor ter uma ideia mais detalhada das diversas questões envolvidas na conceituação dos termos literários selecionados como verbetes. A bibliografia que se segue a cada um deles, mais do que apenas um mapa seguido pelos autores, serve também de sugestão de leitura para os interessados em um estudo mais aprofundado sobre o termo. (Jobim; Araújo; Sasse, 2021, p. 9)

4. Los niveles de relación «pragmática»: I. en cuanto el nivel de la enunciación (la acción) se entrecruza con el del enunciado; II. la alteración de la diferencia entre los elementos de la «comunicación»: un «yo» que es un «él» o un «tú» (la célebre novela de Dostoievski, *El doble*: una de las narraciones precursoras de la literatura del siglo XX); III. la ruptura de los factores: autor, relato, lector.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

Inicio o verbete-ensaio “Insólito” (García, 2021, p. 276), que me coube escrever, registrando que:

> [A]té a viragem do século XX para o XXI, era praticamente impossível prever que o índice de verbetes ou a tábua de assuntos de qualquer dicionário ou enciclopédia de estudos literários, contasse com uma entrada ou referência dedicada ao termo insólito. Todavia, embora não houvesse, notadamente, registros na forma insólito ficcional, como ocorre desde a primeira década do século XXI, o termo já habitava a teoria e a crítica literárias em línguas neolatinas. (García, 2021, p. 276)

A tal observação, completo, dizendo que:

> O vocábulo insólito emergiu, nos estudos literários, a partir do ensaio de Sigmund Freud, “Das Unheimliche”, de 1919. O infamiliar, inquietante por sua estranheza, que Freud destacou na leitura que fez do conto “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, viria a determinar novos rumos à boa parte da teoria e da crítica. (García, 2021, p. 276)

Fato é, contudo, que:

> [M]eio século depois da publicação do ensaio freudiano, Tzvetan Todorov publicou, em 1969, o ensaio “A narrativa fantástica”, ante cedendo à sua *Introdução à literatura fantástica*, de 1970, em que o termo insólito ressoa em vários momentos. Nesse livro, Todorov evoca Freud, atribuindo-lhe especial importância para os estudos do fantástico. (García, 2021, p. 276)

Eu não deixo de denunciar que:

> Todorov incorre, porém, em um deslize e uma desatenção. Para ele, com o advento da psicanálise, a teoria e a crítica do fantástico perderam razão, mas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

> o que se vê, cinquenta anos à frente da publicação de seu livro, é que tanto a ficção fantástica quanto os estudos que dela se ocupam vêm crescendo mais e mais. Ao falar do estranho, tomado por gênero contíguo ao fantástico, Todorov confunde-o com o estranho infamiliar freudiano, ainda que, um e outro inquietem. Na estrutura esquemática de Todorov, o fantástico encontra-se contingenciado entre dois gêneros que lhe são continentes: o maravilhoso e o estranho. Enquanto o desfecho narrativo das obras do gênero estranho resolve-se pela logicidade racional, o desfecho narrativo das obras que se podem incluir no conjunto do infamiliar freudiano não se resolve, ou melhor, não se explica, nem pela lógica, nem pelo deífico, conforme se dá nas obras do gênero maravilhoso. (García, 2021, p. 276-277)

Não cabe, no entanto, continuar criticando possíveis equívocos de Todorov, porque sua obra, ainda que única, pois ele jamais retornou à questão em qualquer de seus textos seguintes, implica, inegavelmente, um marco essencial nos estudos do fantástico, como bem reconheceu Furtado.

Fixando o olhar na tradição teórica e crítica brasileira, há uma plêiade de nomes importantes que, mais de que merecer, impõem ser apontados, porém, tentando evitar o esquecimento de algum desses nomes, sugiro o acesso ao *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (Reis; Roas; Furtado; García; França, 2022), percorrendo seus já bem mais de cem verbetes, os quais trazem à luz grande parte desses nomes. Sugiro, também, a leitura atenta do meu verbete-ensaio “Insólito” (García, 2021), que, em certa medida, repete muito do que eu já dissera no e-DDIF.

Todavia, não vou deixar de reiterar, mais uma vez, os nomes de Antonio Candido e Lenira Marques Covizzi, orientada, pelo que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

se depreende do "*Agradeço*" com que abre seu livro *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges* (Covizzi, 1978), por Candido, na segunda metade da década de 1960. Ela inicia agradecendo a "*Antonio Candido, mestre e orientador deste trabalho*" (1978, n.p.) e segue referindo-se a nomes de incontestável importância nos estudos de literatura, como Anatol Rosenfeld, João Alexandre Barbosa e Jorge Schwartz. Schwartz viria a publicar, três anos adiante, *Murilo Rubião: a poética do uroboro* (Schwartz, 1981), obra em que discute "O universo fantástico" em todo o seu capítulo III. O mais importante de se destacar é que, ainda antes das publicações de Todorov, no adentrar a década de 1970, Covizzi, junto a Candido, já passeara pela seara dos estudos do fantástico no Brasil, e o produto final de sua pós-graduação, sob a orientação de Candido, ainda que somente publicado em livro no final da década seguinte, antecipava muitos aspectos que viriam a ser observados por Todorov.

Tão logo li o livro, percebi que:

> Covizzi chega a sugerir que o insólito fosse um "gênero", demarcando-o entre aspas (1978, p. 25), mas, logo à frente, refere-se ao termo como sendo designativo de uma "importante categoria, [...] que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal..." (1978, p. 25-26). (García, 2021, p. 279)

Assim, admitindo-se que, naquele momento, distinções rígidas entre gênero e categoria ainda não se sobrelevassem, como ora se dá, devendo, talvez, coabitar em um mesmo feixe semântico, Covizzi eleva o insólito a uma condição de valor importante no quadro dos estudos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

de literatura. Não tão distante de Prada Oropeza, ela "salienta que o insólito "passou a ser o elemento determinante de que nos utilizamos para ressaltar as transformações que a ficção em sofrendo ao longo do século [XX] (1978, p. 29)" (García, 2021, p. 279).

Uma década à frente da publicação do livro de Covizzi,

> Candido [...], ao tratar do que denominou "[a] nova narrativa" (1987), afirmou que, com a publicação do "livro de contos *O ex-mágico* (1947), Murilo Rubião inaugurou no Brasil a ficção do insólito absurdo" (1987, p. 208). Segundo sua perspectiva, verifica-se, a partir de Rubião, o predomínio do "insólito no texto e no contexto" (1987, p. 208). (García, 2021, p. 279)

Em nada diferente do termo-conceito fantástico, o termo-conceito insólito enfrenta igualmente uma diversidade de problemas. A mais básica de todas decorre de:

> [o] vocábulo insólito, formado por derivação prefixal a partir de sólito, o qual significa, em linhas gerais, usado, habitual, costumeiro, frequente, ocorre[r] nas línguas neolatinas tanto como adjetivo, quanto como substantivo, denotando, negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera, etc. (García, 2022)

Daí que "[n]a ampla seara dos Estudos Narrativos, o termo vem sendo bastante utilizado, ora como adjetivo, ora como substantivo, expressando os mesmos significados originários da palavra, para se referir à diversidade da ficção fantástica" (García, 2022).

Aflige-me, no entanto, o emprego corriqueiro da palavra em sua condição de adjetivo, porque tal costuma se dar referindo-se a temas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

tratados na narrativa, e não a procedimentos discursivos, conforme muito objetivamente Prada Oropeza detalhou. É inconteste que, via de regra, acabam por se confundir estratégias de composição narrativa e temas, quando essas se verificam na armação dos mundos de ficção, que nomeio, nesse caso específico, de mundos possíveis do insólito ficcional.

Assim, prefiro recorrer ao sintagma insólito ficcional, o qual, também, enfrenta questionamentos. O mais frequente desses vem sendo a sua versão para a língua inglesa. E, foi, portanto,

> na tentativa de pacificar as divergências no âmbito dos estudos em língua inglesa e fixar um termo de emprego comum aos diferentes grupos de pesquisa que se optou pela expressão insólito ficcional, vertida, em inglês, para *fictional uncommon*, e não *fictional unusual*. Marcello de Oliveira Pinto explicou, com cuidado e rigor, essa escolha. (Pinto, 2012)

Não há como seguir para a finalização desse breve e panorâmico passeio pelo insólito ficcional sem, mantendo-me no mesmo caminho até aqui trilhado, comentar a importância da revista *Abusões*[5], que completa, em 2025, dez anos de existência. Essa revista concentra uma diversidade de ensaios, resenhas, traduções, entrevistas e, até mesmo, narrativas curtíssimas, que refletem nuances do insólito ficcional. Os autores desses textos são pesquisadores com diferentes graus de formação e titulação, contribuindo para a boa acolhida e valoração que a revista vem recebendo nessa década de existência.

5 Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

Já me aproximando do fim, é essencial citar o grupo de pesquisa "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica", certificado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos de Pesquisa do Brasil do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)[6]. O grupo de pesquisa promoveu, desde 2004, inúmeros eventos locais, regionais e internacionais à volta do insólito ficcional. Esses eventos proporcionaram a publicação de quase uma centena de livros, alguns impressos e muitos digitais, em parceria com o projeto editorial Dialogarts[7], o qual conta com uma entrada em seu catálogo dedicada a "Fantásticos e afins, na qual acolhe o insólito.

Finalizando, falo do Grupo de Trabalho "Vertentes do Insólito Ficcional"[8], que integra o conjunto de grupos de trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Esse grupo reúne pesquisadores que participam de diferentes grupos de pesquisa certificados no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, envolvendo docentes de programas de pós-graduação, discentes de todos os níveis e pesquisadores convidados. Essa rede estimula a realização de eventos por todo o país, fomenta publicações de livros e de revista, oxigena processos de pesquisa em pós-graduações.

Hoje, creio que com mais liberdade e maior amplitude, o insólito ficcional ganha mais espaços no cenário dos estudos de literatura ou, para ser mais correto, migrando para o lugar em que melhor me coloco, nos Estudos Narrativos, abarcando a narrativa em qualquer

6 Disponível em: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3970126234565717.

7 Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/.

8 Disponível em: https://anpoll.org.br/gt/vertentes-do-insolito-ficcional/.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

midialidade. Tal fenômeno autoriza a composição do sintagma insólito ficcional, em que o termo substantivo insólito se vê qualificado pelo termo adjetivo ficcional.

Referências

BESSIÈRE, Irène. *Le Récit fantastique*: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p. 199-215, 1987.

CASTRO, Manuel de. A realidade e o insólito. In*:* GARCÍA, Flavio (Org.). *Narrativas do insólito*: passagens e paragens. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 8-31, 2008.

COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. Os discursos do metaempírico. In*:* SEIXO, Maria Alzira (Coord.). *O Fantástico na Arte Cont*emporânea. Lisboa: Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte, p. 51-57, 1992.

FURTADO, Filipe. Fantástico (modo). In*:* CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termo Literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo. Acesso em: 9 fev. 2025.

FURTADO, Filipe. Metaempírico. In*:* REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/metaempirico/. Acesso em: 9 fev. 2025.

GARCÍA, Flavio. Insólito. *In*: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (Orgs.). *(Novas) Palavras da Crítica.* Rio de Janeiro: Edições Makunaima, p. 276-291, 2021. [Ebook].

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolito-ficcional/. Acesso em: 9 fev. 2025.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95736

JACKSON, Rosemary. *Fantasy:* The Literature of Subversion. London; New York: Methuen, 1981.

JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (Orgs.). *(Novas) Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. [Ebook].

PINTO. Marcello de Oliveira. Memories of a theory: the question of the fictional uncommon. In*:* GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertente teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 47-53, 2012.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*, II, México, n. 3, p. 53-76, enero/junio, 2006.

REIS, Carlos. Figurações do insólito em contexto ficcional. In*:* GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 54-69, 2012.

REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022 [2019]. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/. Acesso em: 9 fev. 2025.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião*: a poética do uroboro. São Paulo: Ática, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

08

O MEDO NA FICÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA; DA *TERRA IGNOTA* À CARTOGRAFIA DO GÓTICO — E AO QUE AINDA ESPREITA NAS SOMBRAS[1]

JÚLIO FRANÇA

JÚLIO FRANÇA
Tem doutorado em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado na Brown University (2015). Professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Pesquisador do CNPq e do programa Prociência, é coeditor do periódico acadêmico *Abusões* e da biblioteca digital *Tênebra*. Coordenador do grupo de pesquisa "Estudos do Gótico".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8257781857185110.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-6293-8235.
E-mail: julfranca@gmail.com.

RESUMO: Após duas décadas de trabalhos realizados por acadêmicos das mais diversas universidades, já é possível apresentar um panorama do estudo da literatura gótica e de outras poéticas negativas no Brasil, focando tanto no que já foi feito quanto no que ainda há por se fazer. Com essa ideia em mente, o presente ensaio tem por objetivo mapear os resultados desses primeiros anos de trabalho, estabelecendo uma reflexão,

1 Título em língua estrangeira: "The Fear in Brazilian literary fiction: from terra incognita to the cartography of the Gothic — and what still lurks in the shadows".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

tanto sobre os procedimentos críticos, historiográficos e teóricos quanto sobre os processos institucionais para consolidação desse campo de pesquisa literária no país.
Palavras-chave: Literatura gótica. Crítica literária. Historiografia literária. Institucionalização da pesquisa literária no Brasil.

Abstract: After two decades of research by academics from various universities, it is now possible to provide an overview of the study of Gothic literature and other forms of negative poetics in Brazil, highlighting both the progress made and the challenges that remain. With this objective in mind, this essay seeks to map the outcomes of these initial years of work, offering a reflection on critical, historiographical, and theoretical approaches, as well as the institutional processes involved in consolidating this field of literary research in the country.
Keywords: Gothic literature. Literary criticism. Literary historiography. Institutionalization of literary research in Brazil.

1. A história de uma pesquisa

No momento em que começo a escrever este ensaio, 5 de dezembro de 2024, a pesquisa que iniciei quando me tornei professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro completa exatos dezessete anos. Estimulado pela oportunidade que esta edição comemorativa da *Revista Abusões* me dá, a de olhar para trás com espírito memorialístico, proponho-me a fazer um relato de minha experiência desenvolvendo uma pesquisa de longo prazo.

Ao apresentar o modo como minha pesquisa se desenvolveu, não pretendo com isso sugerir que ela possa valer como uma receita genérica, capaz de ser aplicada em qualquer contexto. Acredito, todavia, que a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

trajetória por mim trilhada possa servir como uma reflexão geral sobre os procedimentos teóricos, críticos, historiográficos e institucionais necessários para o desenvolvimento de uma pesquisa em um campo de estudos não plenamente consolidado.

Meu relato irá naturalmente enfocar minhas próprias realizações, mas que não se perca de vista que sou parte de um movimento coletivo. Não tenho como recensear aqui os tantos nomes de pesquisadores que trilharam comigo essa jornada de quase duas décadas — até porque um lapso de memória poderia cometer alguma injustiça. Menciono, porém, como forma de tributo a todos que pesquisam o gótico, o horror, o terror e afins na literatura, os amigos queridos que nos deixaram de forma tão repentina e prematura: Fernando Monteiro de Barros (FFP-UERJ) e Julio Jeha (UFMG), cujos estudos seminais irão iluminar ainda por muito tempo as nossas pesquisas.

Este ensaio tomará, inevitavelmente, uma forma narrativa, pois, no fim das contas, é uma história que irei contar: a história de uma pesquisa em literatura. Se ela for boa, e eu espero que seja, poderá, como todas as boas histórias, contribuir para as trajetórias pessoais daqueles que a lerem.

2. Como nasce uma pesquisa?

Em seu estágio atual, minha pesquisa consiste no desenvolvimento de uma história crítica das "poéticas negativas"[2] na literatura brasileira, mais especificamente no período do Entreguerras.

2 Por "poéticas negativas" compreendemos os modos de fazer artístico que se caracterizam pela representação ou pela expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos. Na prática, nos referimos ao gótico, ao horror, ao grotesco, ao sublime, ao trágico etc. no âmbito da literatura brasileira. Para mais detalhes ver França e Silva, 2002.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

Essa clareza de objeto, objetivo e método, contudo, não estava presente quando, em 2007, recém-admitido como professor adjunto de teoria da literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, dei início a uma ingênua e incipiente investigação sobre a categoria estética do horrível na ficção literária.

Vale assinalar que eu jamais me dedicara aos temas do mal ou do medo ao longo de minha formação universitária[3]. Embora Edgar Allan Poe tivesse sido o meu escritor predileto na juventude — muito responsável, inclusive, por me direcionar aos estudos literários —, a ideia de desenvolver uma pesquisa nos moldes das que fazemos hoje sequer passava por minha cabeça: estudar literatura de horror em uma universidade brasileira, nos anos noventa, era algo inimaginável.

Escrevo agora especificamente aos alunos de graduação e de pós-graduação que possam estar me lendo: não é essencial começar tão cedo a pesquisa principal de sua carreira. Sou muito grato por ter sido um bolsista de iniciação científica e depois um mestrando que trabalhou dentro da pesquisa de minha orientadora. Isso foi essencial para que eu aprendesse a pesquisar: devo a professora Ivone Maya, a aprendizagem de métodos e técnicas — de como fazer um bom fichamento a como consultar bibliotecas e hemerotecas. Mesmo que eu não fosse um entusiasta do tema por ela desenvolvido, foi sob sua orientação que me formei como um pesquisador em literatura.

3 A título de informação: na graduação, fui bolsista de iniciação científica no projeto da Professora Ivone da Silva Ramos Maya, que estudava o impacto dos meios de transporte modernos na literatura *fin de siècle*; no mestrado, estudei os aspectos éticos dos narradores das crônicas do século XIX, especialmente em Machado de Assis; já minha tese de doutorado, orientada por Roberto Acízelo de Souza, trata da crise da teoria da literatura no ambiente de relativismo epistêmico dos estudos culturais.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

Olhando em perspectiva, percebo também que foi ali que obtive um conhecimento histórico e literário sobre o século XIX brasileiro que se tornaria fundamental para as pesquisas sobre a literatura gótica no Brasil que eu iniciaria muitos anos depois. De mesmo modo, os temas teóricos áridos contra os quais me digladiei no doutorado me deram ferramentas e fundamentos que tem me permitido entender a literatura de forma ampla, não limitada às particularidades de meu objeto de estudo particular — as poéticas negativas. E, não menos importante, foram os anos dedicados ao estudo da teoria da literatura que me deram a formação generalista que me ajudaria a conquistar uma futura posição de professor-pesquisador.

Mas voltemos à história de minha pesquisa. Entre 2005 e 2006, durante meu último ano de doutorado, eu vivia nos Estados Unidos, acompanhando minha então esposa, que atuava como professora assistente de língua portuguesa no Middlebury College. Foi nesse período que três pequenas ocorrências começaram a me direcionar para o estudo das poéticas negativas na literatura brasileira.

A primeira delas se deu ao fim do ano de 2005. Eu já havia concluído a escrita de minha tese, que só seria defendida em maio do ano seguinte, quando eu retornasse ao Brasil. Sobrevivendo com uma modesta bolsa de doutorado em reais em um país em dólares, eu passava os dias e as noites do gélido inverno na excelente biblioteca da universidade, lendo meus autores de horror prediletos — Poe, Machen, Chambers, Blackwood, Lovecraft, Matheson, Jackson, Barker. Vagando por entre os corredores, eu me espantava com a enorme quantidade de livros teóricos, críticos e historiográficos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

sobre a literatura de horror nos Estados Unidos e na Europa, e me perguntava: por que não existia algo semelhante no Brasil?

Meu preconceito, forjado por uma década passada em uma faculdade de letras, me dizia que a resposta era simples: brasileiros não escrevem horror. À época, eu não só era incapaz de conceber a existência de uma literatura de horror no Brasil, como sequer considerava a possibilidade de estudá-la na universidade — não se tratava de um tema *sério*. Mas aquelas dezenas, centenas de livros acadêmicos sobre gótico, horror, terror, monstros, criaram a primeira fissura em minhas certezas.

A segunda ocorrência se deu ainda no mesmo inverno, quando fui convidado para dar um minicurso sobre cultura brasileira no Middlebury College. Relendo, para uma aula, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, fui percebendo com maior clareza (talvez sob os influxos da ficção de horror que eu vinha consumindo massivamente) os elementos sombrios e macabros da prosa decadente euclidiana: a morbidez de suas imagens; as cidades sertanejas como ruínas; a terra devastada por uma natureza inclemente; a crueldade monstruosa dos seres humanos que se consumiam naquele *locus horrendus.* Duas frases, em especial, nunca mais saíram de minha cabeça: “Há, ali, toda a melancolia dos invernos, com um sol ardente e os ardores do verão!” (Cunha, 2002, p. 125) e “[n]aquelas paragens o meio-dia é mais silencioso e lúgubre que a meia-noite” (Cunha, 2002, p. 648). Outra semente havia sido plantada em minha cabeça.

A terceira e última ocorrência vai se dar em uma aula desse mesmo curso. Ao final de cada encontro, sempre ouvíamos e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

discutíamos alguma canção, e nesse dia conversávamos sobre "Asa Branca/Assum preto", de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Um dos alunos — um japonês criado no Chile — me chamou a atenção para a contradição entre a alegria inerente da melodia e a morbidade da letra. O jovem se surpreendia com o modo como na cultura brasileira, as coisas, na superfície, pareciam luminosas e felizes, mas, no seu âmago, eram sombrias e terríveis...

As peças do quebra-cabeça começavam a se encaixar. Talvez houvesse, afinal, uma ficção de horror em nossa literatura, mas dissimulada pelas peculiaridades de nossa cultura, de maneira que a crítica literária nunca tivesse percebido, por não olhar com as lentes corretas. Havia chegado a hora de fazer as pazes com a literatura que me fizera gostar de literatura: no ano seguinte, aprovado no concurso para a UERJ, comecei a rascunhar um projeto de pesquisa.

3. Escrevendo um projeto a partir do zero

Alguns desafios se apresentaram logo nos primeiros momentos. Do ponto de vista da pesquisa acadêmica sobre o horror, eu era um completo novato, e a tradição crítica nacional sobre o tema era praticamente inexistente[4]. Se, por um lado, a falta de bibliografia era desorientadora, por outro, era um bom sinal: indicava que eu estava sendo original. Era evidente que eu estava diante de uma pesquisa de longo prazo: não havia sequer um corpus de obras literárias

4 Entre as pouquíssimas obras críticas dedicadas às poéticas negativas na literatura brasileira, vale a pena mencionar o notável livro de Roberto de Sousa Causo, *Ficção científica, Fantasia e Horror no Brasil*; 1875 a 1950 (2003), ainda que, como seu próprio autor admitiu para mim em conversas que tivemos, a obra apresente mais subsídios para a historiografia da ficção científica em nosso país.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

estabelecido. Em 2007, quando se perguntava a um conhecedor do cânone da literatura brasileira um exemplo de narrativa do medo, a única indicação que se tinha era *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. Havia outras? Se sim, quais?

O problema do corpus inicial foi resolvido com um procedimento metodológico bastante simples. Busquei antologias nacionais que mencionassem em seus títulos palavras como "horror", "terror", "macabras", "cruéis", "violentas", "fantásticas" etc. — termos que eu supunha poderiam abarcar narrativas de interesse para a pesquisa. Não eram muitas as coletâneas, e eram raras as que continham obras brasileiras, mas foi o bastante para estabelecer um corpus inicial que, embora não muito extenso, demonstrava a variedade de autores, épocas e estilos literários que, de algum modo, se valeram do medo — fosse como elemento do enredo, fosse como efeito de recepção a ser estimulado no leitor.

No que tangia os fundamentos críticos e teóricos, adotei um procedimento comparatista e fui buscar subsídios em outras literaturas nacionais, o que, por sua vez, acabou provocando uma nova dificuldade: o volume de bibliografia crítica em língua inglesa era atordoante, e tornava obrigatório estabelecer algum tipo de recorte. Ao observar que o material crítico produzido por ficcionistas do gênero era bastante significativo, decidi que começaria pela leitura dessas reflexões dos criadores, propondo, como justificativa para o método, que se tratava de uma motivação instilada por uma peculiaridade do gênero: os escritores de horror sempre precisavam legitimar suas obras, cuja característica principal era a produção de efeitos de recepção *desagradáveis*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

Ainda que a justificativa metodológica fosse pouco mais do que um truque retórico, o recorte na fortuna crítica do tema evitou que eu me perdesse no labirinto. Pude começar com alguns poucos ensaios de ficcionistas reconhecidos pela tradição — Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft e Stephen King. A leitura desse corpus crítico me permitiu situar com mais clareza a pesquisa no campo dos estudos literários, pois me fez perceber as duas tradições estéticas frequentemente aludidas pelos escritores: a aristotélica, que compreende e valoriza a arte não apenas em seus aspectos cognitivos, mas também e principalmente, em seus aspectos sensoriais; e a burkeana, que valoriza o medo como fonte de uma experiência estética singular e de intensidade inigualável.

4. O PROJETO "O MEDO COMO PRAZER ESTÉTICO"

Eu conseguira reunir os elementos para rascunhar um projeto, ainda que incipiente. Teria, a princípio, caráter estritamente teórico, uma vez que eu precisava, antes de mergulhar na literatura brasileira, me dedicar a uma série de conceitos que tinham uma longa tradição na cultura ocidental: sublime, grotesco, trágico, melodrama, terror, horror, gótico, repulsa... A dificuldade era que, quando se é um professor-pesquisador, não se vive exclusivamente para pesquisar. Tem-se uma infinidade de outras atividades acadêmicas a cumprir, e, ao mesmo tempo, é contínua a pressão por produtividade. Eu não poderia me dar ao luxo de ficar anos apenas estudando os fundamentos.

Foi assim que, após a proposição de "O medo como prazer estético" como meu projeto institucional na UERJ, comecei a fazer

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

apresentações em pequenos eventos e a escrever artigos para revistas menores. O objetivo era ir organizando as leituras teóricas que fazia, mas sem ficar com o currículo Lattes congelado[5]. Esses primeiros textos publicados são pouco mais do que estudos desse corpus crítico inicial, mas que me levaram a perceber a importância que os ficcionistas atribuíam à exploração da sensação de medo do leitor. Consolidava-se para mim a ideia de que pesquisar as relações entre o medo e a literatura poderia se revelar um empreendimento afinado com o mundo contemporâneo, tendo em vista que diversos autores do campo das ciências humanas defendiam que as sociedades de hoje eram das mais *medrosas* da história — apesar dos avanços das ciências e da tecnologia proporcionarem um nível de segurança jamais outrora visto (Bauman, 2008; Delumeau, 2001; Tuan, 2005).

Passei a me referir ao objeto da pesquisa como "literatura do medo", um termo que articulava duas noções distintas: os modos de representação literária dos "medos reais"; e os processos de criação dos "medos ficcionais". Esse foi um momento importante, pois ser reconhecido como um pesquisador que estudava o medo na literatura conectou-me a um campo maior: o dos estudos da literatura fantástica[6]. Pude me aproximar de grupos de pesquisa já estabelecidos — como o "Nós do Insólito", de Flavio García; o

5 O primeiro ensaio, publicado em 2008, "O horror na ficção literária: reflexão sobre o 'horrível' como uma categoria estética", é pouco mais do que um fichamento de minhas leituras na época. Curiosamente, ele ainda hoje é lido e citado — o que, suponho, explica-se por ser capaz de ajudar aos que estão adentrando esse campo de estudos, e, como eu à época, estão também precisando organizar as ideias.

6 Na historiografia e na crítica literária brasileiras, a literatura do medo foi muitas vezes subsumida a uma categoria vaga de "fantástico".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

"Espacialidades Artísticas", de Marisa Gama-Khalil; e o "Vertentes do Fantástico Ficcional", à época coordenado por Karin Volobuef — e assim me beneficiar de oportunidades de eventos e de publicações.

5. A literatura do medo no Brasil

Após os primeiros três anos dedicados aos fundamentos da pesquisa, foi possível seguir adiante e trabalhar com obras de literatura brasileira. A alteração conceitual de "literatura do horror" para "literatura do medo" ensejou a ampliação do corpus literário inicial, por poder abarcar até mesmo obras de fatura realista. Seria necessário, contudo, revirar bibliotecas e hemerotecas, e eu precisaria de ajuda. Cerca de dez graduandos, em sua maioria calouros sem experiência com pesquisa acadêmica, juntaram-se a mim no que veio a se tornar o grupo de estudos "O medo como prazer estético", com a tarefa de catalogar a presença do medo na literatura brasileira do século XIX — o recorte temporal visava restringir e concentrar o escopo das buscas. Esse grupo de jovens estudantes foi responsável por constituir um corpus de obras que de algum modo incorporavam o medo como um elemento narrativo.

Ao relermos por outra perspectiva a ficção oitocentista brasileira — inclusive autores e obras já consagrados pela tradição literária —, fomos percebendo que havia, sim, no âmbito da literatura brasileira, uma literatura do medo, porém à margem da crítica e da historiografia acadêmica. Uma tradição sequestrada pela ausência de uma recepção formal capaz de torná-la observável. Um procedimento fundamental à época foi o de suspender o questionamento da qualidade estética das obras, contornando dessa forma o argumento axial da crítica

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

literária, que justificava sua indiferença alegando razões relacionadas à ausência de valor artístico dessas narrativas. Ao renunciarmos à abordagem valorativa apriorística e privilegiarmos uma perspectiva mais descritivista, pudemos compreender melhor o papel do medo na narrativa ficcional brasileira.

Foi nesse período, 2010, que criamos o blogue *Sobre o medo*, que nos permitiu compilar centenas de ensaios de pesquisadores brasileiros e republicar obras de literatura do medo pouco conhecidas — algumas delas bastante raras. A iniciativa nos colocou em contato com outros professores e pesquisadores, como Alexander Meireles da Silva, Cido Rossi, Claudio Zanini, Daniel Serravalle de Sá, Fernando Monteiro de Barros, Julio Jeha, Luciana Colucci, Mauricio Menon e Renata Philippov, estabelecendo assim uma primeira aproximação entre os pesquisadores das poéticas negativas no Brasil.

6. O sequestro do gótico no Brasil

A análise da literatura do medo brasileira oitocentista foi nos possibilitando, progressivamente, passar do método dedutivo (por meio do qual buscávamos, nas obras literárias, os traços gerais e apriorísticos da literatura do medo), para o indutivo, em que identificávamos as particularidades da literatura do medo brasileira, por meio da descrição das recorrências observadas nas obras: os enredos de suspense e de mistério, visando produzir como efeito de recepção o medo; os narradores autodiegéticos, paranoicos, não plenamente confiáveis e donos de uma sensibilidade mórbida; a focalização narrativa nos aspectos negativos da existência; as personagens com características vilanescas e/ou monstruosas; o campo semântico mórbido ligado à

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

escuridão, ao fantasmagórico, ao lúgubre, à morte etc.; os espaços narrativos que se constituíam como *loci horribiles*; a alusão frequente a crimes e transgressões pretéritas, que se manifestavam como um passado fantasmagórico que retorna etc.

Essas características — que, em linhas gerais, correspondiam aos traços genéricos da literatura gótica — nos fizeram ver que precisaríamos reavaliar qual teria sido o papel dessa tradição literária no Brasil. Inaugurou-se assim, em 2014, uma nova fase da pesquisa, em que nos dedicaríamos a formular um conceito de gótico que nos permitisse descrever a literatura de medo brasileira oitocentista[7].

O primeiro passo consistiu em estabelecer a distinção conceitual entre o gótico como estilo de época e a poética gótica — isto é, entender que, por um lado, há um sentido histórico de gótico literário, que se refere às narrativas que tomaram a Europa entre as últimas décadas do XVIII e as primeiras décadas do XIX, e que se caracterizavam por buscar o efeito sublime por meio de enredos que flertavam com eventos sobrenaturais; mas, por outro lado, há também um sentido transistórico, que se refere à consistência de tramas, cenários e de estratégias dessas narrativas setecentistas, que foi se consolidando por meio das contínuas reelaborações efetuadas por escritores dos séculos seguintes. É essa segunda acepção que nos permite pensar o gótico como uma poética[8], que embora bastante convencional, é

7 Neste momento foi essencial a licença concedida para estágio pós-doutoral na Brown University, com bolsa da CAPES. Durante o ano de afastamento de minhas funções regulares na UERJ, pude me dedicar com exclusividade às teorias do gótico, o que permitiu um extraordinário avanço no ritmo da pesquisa.

8 Compreendo "poética" como modos de composição de obras literárias através de técnicas e procedimentos convencionais — isto é, recorrências tanto de forma (aspectos verbais, como o emprego de palavras de um certo campo semântico; tipos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

suficientemente flexível para ser continuamente atualizada por novos conteúdos culturais, em novos contextos históricos.

Entre suas principais convenções, três se destacam por sua importância e recorrência para a estrutura narrativa e para a visão de mundo góticas: o *locus horribilis*[9]; o retorno fantasmagórico do passado[10]; e a personagem monstruosa[11]. Esses três aspectos, quando aparecem em conjunto e sob o regime de um enredo que emprega mecanismos de suspense com objetivo de produzir efeitos estéticos negativos, podem ser descritos como as principais características da poética gótica.

Enquanto formulávamos esse conceito — que nos permitiria descrever os traços do gótico na literatura brasileira oitocentista —, no pano de fundo institucional, vários movimentos importantes ocorriam: (i) os alunos de iniciação científica do grupo de estudos

de narradores; funções de personagens; estruturas de enredo; modos de composição de espaço narrativo etc.) quanto de conteúdo (temas; tropos; *topói* literários; tipos de personagem etc.).

9 Os *loci horribiles* são espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens, ao figurarem o desconforto e o estranhamento que os seres humanos experimentam ante os lugares (físicos e sociais) em que habitam.

10 A literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas no século XVIII, especialmente a aceleração do ritmo de vida e o consequente rompimento da ideia de continuidade entre os tempos históricos. Quando os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do futuro, eles se tornam estranhos e potencialmente aterrorizantes, e retornam, de modo frequentemente fantasmagórico, para afetar as ações do presente.

11 Na narrativa gótica, os antagonistas são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis: psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Do ponto de vista cultural, os monstros ficcionais são a corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar. A narrativa gótica costuma explorar essa alteridade radical, tensionando os limites entre o bem e o mal, o humano e o inumano, a razão e a loucura etc.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

"O medo como prazer estético" estavam concluindo a graduação e desenvolvendo seus projetos na pós-graduação (da UERJ, da UFF e da UFRJ), ajudando assim a consolidar as ramificações da pesquisa; (ii) no plano editorial, algumas iniciativas capitaneadas pelo professor Flavio García — como o laboratório textual LABSEM e a editora acadêmica Dialogarts — criavam novas formas de publicação de livros e e-books temáticos; (iii) a criação, em 2014, por mim e pela professora Luciana Colucci (UFTM), do grupo de pesquisas "Estudos do gótico", reconhecido pelo CNPq, reunindo formalmente pesquisadores das cinco regiões brasileiras em torno de um núcleo temático comum; (iv) a criação do GT da ANPOLL "Vertentes do insólito ficcional", que reúne mais de 40 professores-pesquisadores; (v) a criação, em 2015, por mim e Flavio García, da Revista Abusões (Qualis CAPES A4), exclusivamente voltada para a divulgação de artigos dedicados aos nossos campos de estudos. Todas essas iniciativas foram esforços coletivos essenciais para a consolidação da pesquisa sobre a literatura do medo no Brasil.

7. As poéticas do mal na literatura brasileira

Entre 2017 e 2022, nos dedicamos à análise e à descrição de nosso corpus de obras oitocentistas, procurando mostrar que as marcas do gótico em nossa literatura eram notáveis. Em parceria com os pesquisadores Ana Paula Araújo, Daniel Augusto Silva, Helder Castro, João Pedro Bellas, Luciano Cabral, Marina Sena e Pedro Sasse, todos outrora ligados ao grupo de estudos "O medo como prazer estético", escrevemos o livro *Poéticas do mal; a literatura do medo no Brasil* (1830-1920) (França e Silva, 2022), obra que propõe

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

subsídios para uma teoria e para uma história do medo artístico na narrativa ficcional brasileira.

Pensado como uma obra de referência, que possa servir de introdução a quem desejar pesquisar o medo em nossa narrativa ficcional, o livro faz um cartografia das muitas manifestações do gótico na literatura brasileira oitocentista: nas origens do romance no Brasil; na escrita ficcional de autoras mulheres; nas narrativas que exploram os horrores da escravidão e do racismo; nas obras naturalistas; na prosa decadentista; nas narrativas de sensação; na ficção de crime; na dita literatura regionalista; etc. Aponta, ainda, para outros aspectos da tradição gótica em nossa literatura que ainda precisam ser mais bem estudadas — como as narrativas de fantasmas publicadas como contos admoestatórios em jornais voltados para o público feminino e as narrativas de pesadelos e visões distópicas como modos de alegorias políticas.

Conceber estudos que possam se tornar futuras obras de referência é crucial para desenvolver um campo de pesquisa ainda incipiente. Foi com essa ideia em mente que publicamos o livro *As artes do mal; textos seminais* (Zanini, França e Nestarez, 2024), uma coletânea de trinta e cinco traduções de fontes teóricas primárias — ensaios escritos por filósofos, críticos e escritores como Walpole, Radcliffe, Lovecraft, Freud, Darwin, Hobbes, Montaigne, Burke, Virginia Woolf, Mary Shelley, Allan Poe, Baudelaire, Huysmans, Henry James, M. R. James, Vernon Lee, Sade, Charlotte Gilman e outras —, oferecendo assim um ponto de partida para aqueles que desejarem se iniciar nos estudos sobre as poéticas negativas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, alguns projetos foram sendo encerrados. Em 2020, entendemos que o blogue *Sobre o medo* já havia cumprido sua função. Quando foi concebido, não havia mídias dedicadas à literatura do medo no Brasil, mas, depois de dez anos, o cenário havia mudado significativamente, com dossiês de revistas, livros temáticos, editoras e canais no YouTube dedicados ao tema. De suas cinzas, contudo, nasceria, em 2021, o projeto Tênebra, uma biblioteca digital dedicada a disponibilizar o corpus de literatura do medo que foi sendo construído ao longo dos anos.

Coordenada por mim e Oscar Nestarez, Tênebra reúne jovens pesquisadores, graduandos e pós-graduandos, responsáveis por pesquisar em hemerotecas, digitalizar as obras encontradas e revisá-las. Temos a preocupação de, em cada PDF publicado, indicar a numeração página a página da publicação original, de modo a permitir futuras referências bibliográficas, e, assim, ajudar a fomentar outras pesquisas. Até o momento já publicamos mais de duzentas narrativas, uma por semana, e temos outras duzentas já pré-selecionadas — um universo amplo de obras disponíveis para quem quer se dedicar ao estudo das poéticas negativas em nossa literatura.

Em 2022, algumas das obras do site foram compiladas no livro *Tênebra, narrativas de horror brasileiras (1839-1899)*, da editora Fósforo. A coletânea recebeu resenhas favoráveis de diversos órgãos de imprensa (*Revista Piauí, Jornal Rascunho, Rádio Novelo, Revista Continente, Folha de São Paulo, Suplemento Pernambuco, Jornal O Globo, Jornal Estadão, Revista Veja, Revista Isto é*), e suas vendas já ultrapassaram a marca de dois mil exemplares, revelando

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

que há tanto uma recepção favorável à pesquisa fora do ambiente acadêmico quanto um público leitor interessado nessa vertente da literatura brasileira.

8. O QUE AINDA SE ESCONDE NAS SOMBRAS

Era chegada a hora de ler o século XX. A literatura novecentista, contudo, não apresenta estratificações estilísticas tão claras e demarcáveis quanto a do Oitocentos: observa-se uma diluição de fronteiras entre as poéticas, e uma concomitância de modos de se escrever e de se entender a arte. No que se refere às condições históricas, a Primeira Guerra Mundial intensificou a percepção negativa de futuro e a sensação de cataclismo eminente que domina a primeira metade do século passado. Em uma era de transformações culturais profundas, as técnicas e os modos literários herdados do século XIX não são mais capazes de expressar um mundo percebido como irracional, que sucumbia aos regimes totalitários, aos flagelos das epidemias e às guerras incrementadas pela tecnologia. Na literatura, a representação naturalista vai cedendo espaço a novos modos de expressão que sejam capazes de lidar com o absurdo do mundo real, e, não por acaso, os recursos narrativos mais exaustivamente explorados passam a ser os que fazem com que a realidade se instale na consciência íntima dos narradores.

Uma questão se impunha para nós: entre os tantos "ismos" artísticos surgidos nas primeiras décadas do Novecentos, alguns teriam impactado o campo das poéticas negativas?[12] Buscando

12 Pensando de forma comparatista, a suposição era que encontraríamos manifestações do terror cósmico, poética bastante estudada no âmbito das

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

respostas a essas interrogações na leitura das principais obras literárias do período, nos manifestos vanguardistas e na fortuna crítica do modernismo, uma dessas vertentes chamou nossa atenção: o expressionismo, pela recorrência com que sua fortuna crítica traça paralelos com o grotesco (uma poética negativa de longa duração na história da arte); pela farta bibliografia que o associa ao nascimento do cinema de horror; e, ainda, pela influência, reconhecida pela crítica, de obras expressionistas sobre diversos artistas brasileiros.

Na expectativa de podermos mapear, em breve, os elementos do grotesco expressionista na literatura brasileira, descrevemos os principais traços do que se entende, tradicionalmente, por expressionismo literário, de modo a caracterizá-lo como uma poética que vai explorar o desajuste entre as vontades e desejos do indivíduo ante as pressões de uma sociedade maquinal, desumana e caótica. As leituras preliminares do corpus expressionista já nos revelaram uma série de traços instigantes: a percepção antirrealista e dissonante da realidade; os espaços narrativos deformados pela sensibilidade angustiada dos narradores; a tendência à antropomorfização e ao animismo macabro; a predileção por personagens desajustados (miseráveis, injustiçados e/ou mentalmente instáveis) que vagam em um mundo em crise; as figurações grotescas emulando a aniquilação do indivíduo na sociedade maquinal moderna; a percepção distópica do futuro etc.

literaturas europeia e norte-americanas. Contudo, em nossos corpus literário inicial, não tem surgido um número significativo de obras que nos permitisse ver maior relevância dessa poética em nossa literatura.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

Parte importante de nosso trabalho de pesquisa segue sendo o de descoberta e de descrição de um corpus literário, sem perder de vista como os novos modos artísticos[13] interage com as poéticas oitocentistas, que não desapareceram por completo no novo século: narrativas de influxos góticos e decadentes seguiram vivas, como estamos constatando em nossos levantamentos feitos em suplementos literários, livros e revistas da época, como a *Cruzeiro*, a *Fon-fon* e *O Malho* etc.

Para enfrentar essa circunstância, temos pensado de forma diacrônica, atentando para como as mudanças do gosto, das mentalidades e dos contextos históricos ensejam a criação de obras literárias que vão acrescentar, suprimir e alterar as propriedades de uma poética, combinando-as, inclusive, com os novos modos artísticos da época — não nos parece absurdo, por exemplo, que venhamos a falar, futuramente, em um gótico-expressionismo[14].

***

Avaliando o campo de estudos hoje, creio que muita coisa mudou, e para melhor. Alguém que — como eu, há dezessete anos — queira se dedicar ao horror no Brasil terá uma base por onde começar: professores; grupos de estudo e de pesquisa; uma considerável produção bibliográfica; projetos editoriais diversos em curso; uma oferta cada vez maior de eventos e de dossiês temáticos em revistas

13 Na continuidade da pesquisa, pretendemos investigar ainda o papel do surrealismo, do existencialismo e do absurdo nas poéticas negativas do século XX.

14 Em relação especificamente ao gótico, ainda, além desses traços de transformação, observamos também a sua permanência em uma literatura epigônica, feita em termos idênticos de forma e tema ao gótico oitocentista, e a sua dissolução, isto é, como os aspectos da poética gótica podem ser observados mesmo em obras não características da literatura do medo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

acadêmicas; iniciativas na Internet, como cursos abertos, professores produzindo conteúdo para canais no Youtube.

Naturalmente, há muito ainda a ser feito. De minha parte, estipulo que permanecerei ao menos mais cinco anos investigando a primeira metade do século XX, para, somente então, poder me dedicar ao restante do Novecentos — o que deverá levar outros dez anos. Não sei se conseguirei chegar à literatura do medo brasileira do século XXI, mas não importa: a única certeza de um pesquisador é o de que ele irá apenas começar algo que outros deverão tocar adiante.

Fazendo um balanço desses anos, vejo que minha colaboração ao campo das poéticas negativas foi a de um professor de teoria da literatura, formado na ortodoxia dos estudos literários, que tentou romper com a tradição hegemônica dos estudos literários brasileiros — uma tradição que, tendendo a tomar a obra literária sempre como um documento histórico e/ou sociológico, relega muitas vezes à irrelevância o que a literatura tem de mais potente e transformador: sua condição de produto do imaginário humano. Como um artefato simultaneamente sensorial e cognitivo, especulativo, a narrativa de horror é, sim, um tipo de entretenimento, mas isso não significa que seja necessariamente alienante. Costumo dizer aos meus alunos que uma forma de entender uma sociedade é olhar para os monstros que ela inventa — descobrir por que as pessoas temem o que temem. Estudar as poéticas negativas tem sido uma forma privilegiada de acesso aos medos, às angústias e aos interditos humanos. E entender os nossos medos é o primeiro passo para superá-los.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95737

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção cientifica, fantasia e horror no Brasil*: 1875 a 1950. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*; campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices de Leopoldo M. Bernucci. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*; 1300-1800. Tradução de Maria Lucia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FRANÇA, Júlio. O horror na ficção literária; reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. In*:* NITRINI, Sandra et. al. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC, 2008.

FRANÇA, Júlio, NESTAREZ, Oscar (Orgs.). *Tênebra*; narrativas brasileiras de horror (1839-1899). São Paulo: Fósforo, 2022.

FRANÇA, Júlio, SILVA, Daniel Augusto, (Orgs.). *Poéticas do Mal*: a literatura do medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ZANINI, Cláudio, FRANÇA, Júlio, NESTAREZ, Oscar. *As artes do mal*: textos seminais. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

09

UM INVENTÁRIO DE MÍDIAS MORTAS: REFLEXÕES SOBRE A OBSOLESCÊNCIA TECNOLÓGICA NA FRANQUIA V/H/S[1]

Laura Loguercio Cánepa

Laura Loguercio Cánepa
Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da USP.
Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista-UNIP.
Líder do Grupo de Pesquisa Narratopias – Narrativas, Tecnologias e Temporalidades.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8887782644586702.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-3248-599X.
E-mail: laura.canepa@docente.unip.br.

Resumo: A série *V/H/S* surgiu em 2012, nos EUA, proposta pelo produtor Brad Miska, e tornou-se um fenômeno notável na ficção de horror audiovisual contemporânea. Composta por sete longas-metragens de antologia, dois *spin-offs* e uma minissérie de televisão, transformou-se ao longo dos anos em uma investigação sobre os modos de produção, consumo e armazenamento de mídias audiovisuais, revelando aspectos perturbadores da cultura audiovisual por meio de narrativas de horror construídas a partir do

1 Título em língua estrangeira: "A collection of dead media: reflections on technological obsolescence in *V/H/S* series".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

olhar maquínico intradiegético (conhecidas como *found footage*). O presente artigo propõe análises breves dos dois primeiros filmes da série — *V/H/S: As crônicas do medo* (2012) e *V/H/S/2* (2013) — buscando compreender o papel desempenhado pelo colapso dos dispositivos de registro e reprodução de imagem e som na construção da experiência horrífica.
Palavras-Chave: Cultura audiovisual. Found footage. Horror ficcional. V/H/S.

Abstract: The V/H/S series emerged in 2012 in the United States, spearheaded by producer Brad Miska, and has become a notable phenomenon in contemporary audiovisual horror fiction. Comprising seven anthology feature films, two spin-offs, and a miniseries, it has evolved over the years into an investigation of the modes of production, consumption, and storage of audiovisual media. The series reveals disturbing aspects of audiovisual culture through horror narratives built from the intradiegetic machinic gaze (known as found footage). This article offers brief analyses of the first two films in the series — *V/H/S* (2012) and *V/H/S/2* (2013) — aiming to understand the role played by the collapse of image and sound recording devices in the horrific experience.
Keywords: Audiovisual culture. Found footage. Fictional horror. V/H/S.

Introdução

Este artigo discute produtos que refletem a cultura audiovisual contemporânea moldada pela convergência de tecnologias digitais e de suas interações com as outras mídias. Nosso objeto de interesse é a franquia *V/H/S*, que surgiu em 2012, nos EUA, e é hoje composta por sete longas-metragens de antologia, dois *spin-offs* e uma minissérie

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

para a televisão. A série de filmes se tornou um fenômeno notável entre os fãs do cinema de horror, sendo consumida principalmente em plataformas de *streaming*, mas também em DVDs e fitas magnéticas lançadas para colecionadores.

Por meio de contribuições criativas de várias equipes de profissionais reunidas ao longo dos anos, *V/H/S* se revelou uma obra de investigação sobre os aspectos sombrios dos modos contemporâneos de produção, consumo e armazenamento de mídias audiovisuais. Isso se dá por meio de narrativas de horror construídas a partir de dispositivos narrativos baseados no olhar maquínico intradiegético, cristalizado hoje em um subgênero popular conhecido como *found footage* de horror (Carreiro, 2020, p. 21) e seu desdobramento mais recente, o *computer screen horror* (Carreiro, 2020, p. 109).

V/H/S constitui a reafirmação de um formato narrativo tradicional na história do cinema de horror: a antologia de curtas-metragens — que, por sua vez, deriva de coletâneas de contos. Uma característica importante das coletâneas é o fato de reunirem diferentes criadores e abordagens, o que permite uma experiência ao mesmo tempo ampliada e impactante do gênero. Neste trabalho — que é o primeiro resultado de uma pesquisa em andamento sobre o conjunto dos filmes da franquia *V/H/S* — buscamos observar a série como uma plataforma coletiva capaz de representar e promover reflexões sobre temas fundamentais do campo dos estúdios das mídias. Aqui, examinamos os dois primeiros filmes da série — *V/H/S: As Crônicas do Medo* (2012) e *V/H/S/2* (2013), que reuniram dez equipes diferentes — buscando compreender o papel desempenhado pelo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

colapso dos dispositivos de registro e reprodução de imagem e som na construção da experiência horrífica.

Marcos conceituais

As imagens técnicas estão constantemente migrando de uma mídia a outra, de uma natureza a outra, e esse é um tema que intriga pesquisadores dos campos dos estudos das artes visuais e da comunicação. Suzana Kilpp e Sonia Montaño afirmam que assistimos hoje "à formação de uma videoteca universal e, paralelamente, de uma infinita enciclopédia de novos termos usados para tentar explicar essa tecnocultura em que todos se tornam outros a cada instante" (2015, p. 8). Segundo as autoras, "enquanto se canibaliza imagens produzidas pelas mídias [...] e se dispõe ao consumo quaisquer umas dessas imagens [...] verifica-se haver uma grande diversidade de sujeitos-usuários envolvidos no processo de sua produção e compartilhamento" (Kilpp; Montaño, 2015, p. 8). Vinte anos antes, o escritor Bruce Sterling já parecia antever a tempestade de imagens e dados que se formava, quando escreveu o texto *The Dead Media Project*, propondo uma revisão ou espécie de inventário das falhas, erros e pontos cegos das mídias tradicionais, mas também daquelas tecnologias de comunicação que ficaram pelo caminho, não vingaram, esgotaram-se antes do previsto. De certa forma, podemos dizer que o escritor já percebia a mudança irreversível no ecossistema midiático ao qual o mundo estava acostumado até então:

> A nossa cultura está a sofrer uma profunda radiação de novas espécies de meios de comunicação. As mídias centralizadas e dinossáuricas que rugiram e nos espezinharam durante o século XX estão mal adaptadas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

> ao ambiente tecnológico pós-moderno. [...] Precisamos de um livro sobre os fracassos das mídias, seus colapsos, estrangulamentos; um livro que descreva em pormenor todos os erros anormais e hediondos das mídias que já deveríamos saber o suficiente para não repetir, um livro sobre as mídias que morreram no arame farpado do avanço tecnológico, as mídias que não sobreviveram, as mídias mártires, as mídias mortas. (Sterling, 1995)

O apelo de Sterling não foi atendido de imediato. Naquele momento, o otimismo com a popularização dos computadores pessoais e com a internet (representado por trabalhos de pesquisadores como Pierre Levy, 1999, e Henry Jenkins, 2003) parecia não vislumbrar a perspectiva decadente reivindicada pelo escritor. No entanto, a disseminação global do acesso às mídias digitais e aos inúmeros *gadgets* que surgiram nos anos subsequentes acabaram suprindo amplamente a demanda de Sterling. Parte do resultado de desse processo pode ser consultado no website *The Dead Media Project*[2] , mas a verdade é que o alcance do apelo feito em 1995 é muitíssimo maior.

A tecnocultura contemporânea — que, como comenta Shaw (2008, p. 4), tem no audiovisual uma forma que afeta todos os aspectos da vida simbólica, incluindo o modo como experimentamos a nós mesmos e a nosso passado — tem gerado uma infinidade de produções artísticas que exploram possibilidades (re)anímicas de mídias supostamente mortas, por meio de imagens produzidas em câmeras VHS ou polaroides aposentadas no final dos anos 1990; gravações de áudio em fitas obsoletas desde os anos 2000; produções

2 Disponível em: http://www.deadmedia.org/index.html.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

tardias em película Super-8; registros em discos de vinil etc. Além disso, as próprias mídias digitais ofereceram recursos para emular imagens e sons do passado, como os filtros que simulam o desgaste de fixadores fotográficos, as gravações de músicas em modo lo-fi; as câmeras de vídeo que simulam a captação em 24 quadros por segundo (padrão comumente utilizado nas câmeras de cinema que usavam película fílmica).

Ao lado da criatividade de artistas, produtores culturais e milhões de usuários das mídias digitais, o debate sobre o aspecto sombrio dessas tecnologias e de suas expressões na sociedade também se multiplicou durante esses anos, com um número imenso de autoras e autores interessados no tema, entre os quais podemos destacar Lev Manovich (2002); Bruno Latour (2005); Laura Mulvey (2006); André Lemos (2013; 2024); Jonathan Crary (2014); Alexandra Heller-Nicholas (2014); Thomas Elsaesser (2018); Mark Fisher (2020); Erick Felinto (2022), entre outros — que por sua vez mobilizaram conceitos desenvolvidos por filósofos incontornáveis no campo dos estudos da mídia, como Walter Benjamin (1892-1940), Vilém Flusser (1920-1991), Friederich Kittler (1943-2011) e Hans Ulrich Gumbrecht (1948-).

Jeffrey Sconce (2000) foi um dos pioneiros no estudo desse tema no final do século passado. Em sua análise do pânico provocado pela transmissão de rádio de *Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells (feita sob a forma de uma falsa cobertura jornalística ao vivo pelo Mercury Theater de Orson Welles, em 1936), Sconce observa que, mais do que um conto preventivo sobre audiências ingênuas, o episódio

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

continua a nos fascinar por lembrar-nos do potencial reprimido de desordem que persiste nas funções normalizadoras das tecnologias das mídias (2000, p. 17).

Mark McCutcheon (2018) também buscou relacionar o uso das mídias a uma atmosfera de apreensão e medo. Ele destaca que um dos aspectos recorrentes do horror ficcional, desde que este surgiu na literatura, no alvorecer da modernidade, foi a onipresença de cartas, retratos e mensagens escondidas, assim como seu impacto sensório sobre as personagens, o que popularizou uma espécie de visão em negativo da sociedade moderna, ao longo do século XIX. Isso fica evidente em obras fundamentais como *Frankenstein* (Mary Shelley, 1918) e *Drácula* (Bram Stoker, 1897), ambas publicadas na forma de romances epistolares (e, no caso de Drácula, incluindo mensagens 'transcritas' de jornais, telégrafos e gravações de áudio). Assim, um tema recorrente nas discussões sobre o horror ficcional, de cujo cânone *Frankenstein* e *Drácula* são as principais referências, é uma espécie de afinidade entre as tecnologias de comunicação e os seres mágicos ou provenientes do mundo espiritual (Cánepa; Ferraraz, 2021).

Murray Leeder (2015) reitera que vários estudiosos já mapearam as maneiras pelas quais as tecnologias de comunicação dos últimos dois séculos, em vez de expulsar o sobrenatural do mundo, aprimoraram seus domínios. Nesse âmbito, a mídia-cinema ganhou um lugar preponderante, seja como uma metáfora das sombras fantasmagóricas capturadas em filmes fotográficos; seja como documentos 'científicos' de fatos inexplicáveis (Leeder, 2015, p. 03). Isso, segundo o autor, não mudou com a descoberta dos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

meios eletrônicos e digitais, cujo caráter incorpóreo, de certa forma, adensou esse aspecto. Como nota Erick Felinto, especialmente as tecnologias eletrônicas, por serem, de certa maneira, invisíveis, circulando fora das experiências humanas do espaço e do tempo, aguçam facilmente a imaginação de quem as usa (2005, p. 54).

Atribundo uma afinidade sobrenatural às mídias no século XXI, Linnie Blake e Xavier Aldana Reyes, em *Digital horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon* (2016), definem o filme de horror digital como qualquer tipo de narrativa que explora o lado sombrio da vida contemporânea governada por fluxos de informação, redes rizomáticas, simulação virtual e hiperestimulação visual. Como o próprio título do livro já indica, um dos fenômenos ali observados é o dos filmes conhecidos como *found footage*, caracterizados por estratégias estilísticas e narrativas nas quais as câmeras e microfones que gravam os acontecimentos existem dentro da diegese — como se estivessem registrando eventos não-ficcionais, exatamente como ocorre com os registros intradiegéticos que marcam as obras literárias já mencionadas (Cánepa; Monteiro, 2018). Como observa Cláudio Zanini (2015, p. 93), a cultura participativa, a produção e compartilhamento abundantes de conteúdo, a viralização da informação e a estetização da vida cotidiana, tudo isso combinado à subversão do discurso factual, forneceu a estrutura necessária para a disseminação contemporânea dos *found footage*.

Buscando descrever a especificidade desses filmes de ficção que emulam registros encontrados de imagem e som, Alexandra Heller-

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Nicholas afirma que "o paradoxo — e o poder — do horror *found footage* é que seu tipo particular de realismo depende explicitamente de expor-se como um artefato midiático" (2013, p. 4). A partir dessa perspectiva, a autora utiliza a noção de *hipermediação* (Bolter; Grusin, 2000), que implica a reiteração da presença do próprio meio. Estilisticamente, os *found footage* de horror são caracterizados por atributos formais como o uso prolongado de tomadas em primeira pessoa; a remissão constante das personagens à câmera; a escolha de equipamentos portáteis que produzem imagens instáveis e de baixa definição; a edição descontínua, lacunar e por vezes inexistente. Para Heller-Nicholas, o prazer do tipo de realismo fornecido por esses filmes está na adaptação ficcional de um conjunto de tropos significantes do real (como as imagens obtidas de maneira acidental), mas esses tropos são assim percebidos porque a midiatização da experiência cotidiana já está amplamente assimilada pelos espectadores (2013, p. 5).

A hipermediação, nos filmes de horror *found footage*, tem seu poder reflexivo reiterado pelo conceito proposto por Mark Oliver (2015) de *glitch gothic* — que podemos traduzir literalmente como "gótico da falha técnica". Segundo Olivier, nos *found footages*, "aparições fantasmagóricas coincidem com, e são cada vez mais incidentais à apresentação de violentas interrupções na mídia digital" (2015, p. 253). Ele descreve essas interrupções como pixelações inesperadas, mudanças cromáticas, ruídos indecifráveis e outras distorções baseadas em defeitos da transmissão eletrônica ou digital. Segundo Olivier:

> O impactante espetáculo das "ruínas de dados" está se tornando, no século XXI, o que a mansão em

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

> ruínas foi para a literatura gótica do século XIX: o espaço privilegiado para confrontos entre sistemas incompatíveis, vestígios nostálgicos e espectros inquietos. Recontextualizado dentro das tecnologias de mídia contemporâneas, o retorno do reprimido não depende apenas da psicologia humana, mas também da lógica oculta da materialidade digital. É nessa perspectiva que os filmes de terror em formato de found footage da década de 2010 adotam o que pode ser melhor descrito como uma abordagem "Glitch Gothic" para os fantasmas. [...] Não surpreendentemente, a fascinação cultural pelo glitch alinha-se com o movimento da teoria da mídia que se afasta da imaterialidade do "ciberespaço" em direção a modelos arqueológicos de análise. A arqueologia das mídias desmistifica o grande além eletrônico e reinsere as tecnologias de informação na materialidade dos circuitos, no impacto ecológico das máquinas e nas temporalidades pré- ou não-humanas do tempo geológico e dos processos computacionais. (Olivier, 2015, p. 253-255)

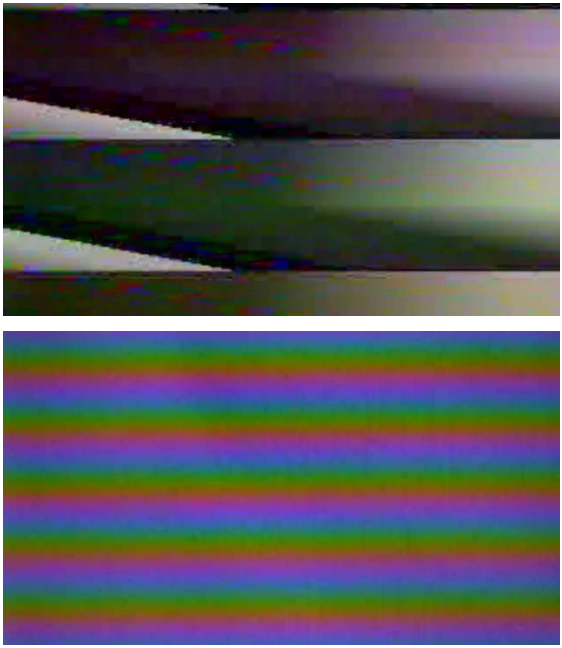
O reconhecimento da falha como elemento do sobrenatural na imagem corresponde a uma característica fundamental do *found footage*, pois prioriza uma estética da imperfeição em prol de uma experiência "documental" da presença do sobrenatural inscrita nas imagens. Olivier destaca que, após anos de sucessos de filmes desse tipo, as falhas agora constituem tropos essenciais na linguagem das histórias de fantasmas cinematográficos. Por outro lado, elas também funcionam, segundo o autor, como fenômenos que favorecem uma postura de "caça-fantasmas" dos espectadores, uma vez que interrompem, em vez de facilitar, a transparência do fluxo da mídia (Olivier, 2015, p. 253). O termo *glitch gothic* mistura elementos da arte *glitch* ao gótico, criando um espaço conceitual único no qual erros

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

tecnológicos e falhas são incorporados como parte de uma expressão artística misteriosa e sombria.

A arte *glitch* envolve a incorporação ou manipulação intencional de erros em mídias digitais (Kane, 2019), frequentemente resultando em distorções que chamam a atenção para a disfuncionalidade da própria mídia, e podem ocorrer durante a criação, transmissão ou recepção de imagens, vídeos ou arquivos de áudio (figuras 1 e 2). Trata-se de uma subversão da noção convencional de perfeição ou fluidez na produção audiovisual, rompendo com a lógica funcional e previsível da tecnologia.

Figuras 1 e 2: Frames de *V/H/S* (2012) como exemplos de *glitch* videográfico



Fonte: A autora.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Já a estética do Gótico pode ser caracterizada por temas de decadência, ruína, contemplação da morte e temor de presenças malignas sobrenaturais. No entanto, para Punter (2001, p. x), o traço mais marcante é a sensação de insegurança perceptual. Punter alega que o Gótico pode ser entendido como uma rede de textos que dependem constantemente de outros textos — sejam manuscritos perdidos, mensagens mal interpretadas no ciberespaço ou tentativas de conferir validade ao que não pode ser comprovado — numa textualidade já comprometida, arruinada desde a origem (Punter, 2001, p. x).

A FRANQUIA *V/H/S*

Consideramos a franquia *V/H/S* exemplar no âmbito do *glitch-gothic*, pois ela coloca em primeiro plano narrativo a descoberta de fitas de vídeo em péssimo estado que funcionam como testemunhos de mortes horripilantes. Tais registros são exibidos para nós por uma estratégia de hipermediação, já que a descoberta das fitas é registrada por outras personagens, que acabam sendo mortas no processo, gerando uma espécie de arquivo 'morto-vivo' em expansão constante. O recurso da descoberta das fitas emoldura curtas-metragens nos quais as personagens, seja no trabalho (como vigilantes, militares, jornalistas, médicas, assaltantes) ou em momentos de lazer (em passeios, viagens, celebrações, videochamadas), utilizam equipamentos como câmeras VHS ou GoPro, capacetes de realidade virtual ou dispositivos intraoculares. Elas também acoplam microfones e lentes em diversas partes de corpos (humanos ou de animais), instalam equipamentos de vigilância, manuseiam telefones celulares,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

acessam computadores e navegam pela Internet, sendo incapazes de apagar seus proprios rastros eletrônicos e digitais.

Um aspecto notável de *V/H/S: As Crônicas do Medo*, observado por Chabot (2022), é que, apesar da presença das fitas, o conjunto de curtas apresentado derruba uma possível oposição binária entre os formatos analógico e digital, já que os efeitos de vídeo analógico são gerados digitalmente, mas as imagens são armazenadas e visualizadas através de um velho aparelho de videocassete (figuras 3 e 4), o que revela um processo de sobreposição e "contaminação" entre os formatos. Nesse sentido, cabe lembrar que o próprio termo *vídeo* é usado, no senso comum, para descrever todos os tipos de imagens em movimento eletrônicas e digitais, independentemente de como tenham sido capturadas (como se observa em referências a conteúdos publicados em plataformas como TikTok e YouTube). Conforme Lili Berko (2009, p. 289), trata-se de considerar o aparato videográfico como uma convergência de cibernética e estética, abrangendo as histórias do rádio, do cinema, da televisão e das tecnologias computacionais.

Figuras 3 e 4: Frames do curta *Tape 56* (Adam Wingard), que emoldura *V/H/S: As Crônicas do Medo*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Fonte: A autora.

As ações, os objetivos e os espaços por onde circulam as personagens dos curtas reproduzem os dispositivos destacados por Elsaesser (2018) como aqueles que, subestimados pela historiografia do cinema, podem ser encontrados na própria aqueologia dessa mídia. São eles: os dispositivos *científico-médicos;* os *militares e de vigilância;* os *sensório-motores;* e os de *sensoriamento monitoramento* (Elsaesser, 2018, p. 186-187). Todos eles têm em comum o fato de encontrarem no vídeo (analógico ou digital) um meio mais maleável, barato e automático do que a película cinematográfica. Outra característica que esses dispositivos compartilham é o fato de não terem sido desenvolvidos para fins narrativos (Mendes, 2018, p. 14), o que os torna desafiadores quando usados em um gênero ficcional tão codificado quanto o horror.

A série se divide em três fases. Na primeira, desenvolvida entre 2012 e 2014, foram realizados três longas-metragens em forma de antologia de curtas: *V/H/S — As Crônicas do Medo*, em 2012 (figura 5); V/H/S/2, em 2013 (figura 6); *V/H/S Viral* (2014) (figura 7). O projeto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

foi retomado quase dez anos depois, em mais três longas de antologia que, diferentemente dos anteriores, começam a "voltar" no tempo dos registros, com histórias passadas nas décadas de 1990 e 1980: *V/H/S/99* (2021) (figura 6); *V/H/S/94* (2022) (figura 7); *V/H/S/85* (2023) (figura 8). Em 2024, *V/H/S Beyond* (figura 9) promoveu um novo recomeço, desta vez como uma antologia sustentada por uma narrativa-moldura que funciona como um documentário. Nesse meio tempo, ainda foram realizados dois longas-metragens concebidos como *spin-offs* de episódios dos filmes de 2012 e 2013 (*Siren*, 2016, dirigido por Greg Bishop, e *Kids vs Aliens*, 2022, dirigido por Jason Eisener), além de uma minissérie de televisão em quatro episódios intitulada *V/H/S — Video Horror Shorts*, transmitida em 2018 na plataforma de *streaming* Snapchat Originals.

Figuras 5, 6 e 7: Cartazes dos filmes de 2012, 2013 e 2014, respectivamente

Fonte: A autora.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Figuras 8, 9, 10 e 11: Cartazes dos filmes de 2021, 2022, 2023 e 2024, respectivamente

Fonte: A autora.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

O título da série remete a um dispositivo técnico — o aparelho de vídeo VHS, as fitas, a cultura do consumo de vídeo —, mas isso não é exclusividade sua. O videoteipe, de maneira geral, tem sido objeto privilegiado nos *found footages* de horror, muitos dos quais apresentam a própria palavra *tape* [fita] em seus títulos, como *The Poughkeepsie Tapes* (John Erick Dowdle, 2007), *Anneliese: The Exorcist Tapes* (Jude Gerard Prest, 2011); *The Lost Tape* (Rakshit Dahiya, 2012) e outros. As antologias *V/H/S* estão entre os destaques dessa tendência, inclusive pela continuidade e longevidade, inclusive com o lançamento em cópias analógicas. Estas, no entanto, não devem ser compreendidas como tentativas de restaurar o consumo do formato VHS como modo de visualização, mas sim como resultado da busca por objetos colecionáveis, já que as cópias em vídeo costumam vir acompanhadas de QR Codes ou outros recursos para visualização em formato digital que conduzem a versões em alta definição. A manutenção do VHS, nesses casos, argumenta Chabot (2022), representa muito mais um desejo pela fisicalidade do vídeo em contraste com a cultura predominante de mídias intangíveis, resgatando a estética e a experiência do aparato videográfico.

Mas uma questão ainda permanece: seria o formato VHS realmente essencial para a compreensão do apelo dessa série, ou apenas um chamariz nostálgico sem maiores consequências? Para tentarmos responder a essa questão, talvez a ideia de *obsolescência* discutida por Elsaesser, possa iluminar o debate. Segundo o autor, a obsolescência, hoje, "entrou no âmbito do positivo, significando algo como uma resistência heroica à aceleração implacável. E, no

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

processo, tornou-se prova do valor daquilo que não é mais útil" (Elsaesser, 2018, p. 250). Exemplo da obsolescência positivada culturalmente é descrito por Elsaesser como o impulso arqueológico que alimenta milhões de visualizações de vídeos antigos no YouTube ou no Vimeo, plataformas que dependem, em grande parte, do capital acumulado de gerações passadas, e que tentam monetizá-lo. Para ele:

> Embora todos nós nos beneficiemos dessa abundância de tantos filmes passados que se tornaram instantaneamente presentes, tal dispersão das joias da família pode ter implicações culturais de longo prazo - até além dos problemas espinhosos de direitos autorais e Porque, se arqueologia das mídias originalmente pretendeu enfatizar a diversidade do passado, sua singularidade e sua estranheza, então a disponibilidade universal de tanto material requer agora a criação de novos tipos de escassez para conferir distinção, preservar *status* ou gerar valor. A obsolescência gera escassez, e a escassez cria valor. (Elsaesser, 2018, p. 251)

Um dos ambientes tradicionais apontados por Elsaesser onde a escassez — rotulada como singularidade e originalidade — é transformada em valor é o mundo da arte e dos espaços museológicos. Mas, como ele mesmo descreve, o alcance das mídias audiovisuais amplia de modo inabarcável esse fenômeno. De certo modo, então, podemos sugerir que *V/H/S* se apropria dessa busca por singularidade. Tal qualidade não se traduz como expressão de um impulso artístico original que possa ser atribuído aos "autores" intradiegéticos das fitas, mas como representação da experiência irrepetível da descoberta de um novo arquivo — daí decorrendo a "morte" inevitável de qualquer

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

personagem que assista aos vídeos. Assim, o apelo da franquia *V/H/S* não reside apenas na nostalgia do formato, mas na forma como este opera como símbolo de obsolescência e singularidade.

O produtor e criador da série, Brad Miska (fundador do site Bloody Disgusting, dedicado, desde 2001, a crítica e divulgação de obras de horror), buscou refletir, no projeto *V/H/S*, aspectos comunitários e participativos de subculturas nas quais fãs e criadores compartilham uma apreciação por produtos audiovisuais não-convencionais, ligadas ao que Sconce (1995) denominou *paracinema*. A série, através de sua estrutura episódica e a cargo de vários realizadores, promove um senso de colaboração e inclusão, reforçado pelo formato *found footage*, cujo dispositivo situa os filmes em um contexto de artefatos de mídia que podem ser realizados com baixíssimo orçamento, e usam estratégias que são, até certo ponto, estranhas à tradição do cinema convencional. Desse modo, *V/H/S* captura a fascinação contemporânea pela obsolescência, transformando o formato do vídeo caseiro em símbolo de singularidade e autenticidade em um mundo cada vez mais digitalizado. Ao abraçar o formato *found footage* e a estética do lo-fi, a série também reflete o espírito colaborativo e participativo de comunidades *online* dedicadas ao horror, convidada a se tornar cúmplice na criação de uma nova mitologia do terror.

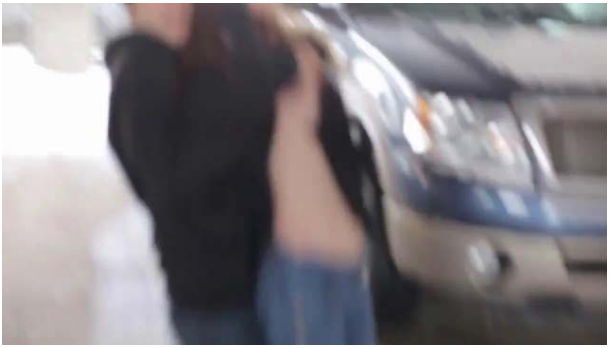
V/H/S E SEUS DISPOSITIVOS EM COLAPSO

Compreedemos os aparatos técnicos e suas estratégias expressivas mobilizados em *V/H/S* como *dispositivos do olhar*, definidos por Acker como "o comportamento visual e de uso de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

artefatos tecnológicos que aparece nos filmes, e o modo como esse olhar de dentro do filme pode afetar a forma de ver do espectador" (2017, p. 67). Na abertura do primeiro filme da série, constitui-se um dispositivo organizador por meio de uma situação narrativa em que um grupo de criminosos recebe o trabalho de recuperar uma fita de uma casa abandonada. Esse grupo tem como principal atividade criminosa a gravação de atos de vandalismo e de agressões em troca de dinheiro (figuras 12 e 13). Ao invadirem a casa indicada por seus contratantes, no entanto, os criminosos se deparam com dezenas de fitas, tendo que assistir a algumas delas ao longo da noite, enquanto são mortos um a um. O conjunto das histórias assistidas por eles pode ser definido como uma coletânea em *found footage* de subgêneros populares do horror.

Figuras 12 e 13: Frames do curta *Tape 56*, que emoldura *V/H/S: As Crônicas do Medo*[3]



3 Vemos o registro de uma agressão sexual cometida pelo grupo; e uma exibição da gravação para o próprio grupo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Fonte: A autora.

De uma perspectiva arqueológica do audiovisual no campo das mídias, Elsaesser (2018, p. 186) afirma que o cinema possui diversas histórias, sendo apenas algumas delas relacionadas aos filmes convencionais que encontramos nos circuitos exibidores e que ocupam a maior parte dos textos clássicos dedicados à História do Cinema. Nesse contexto, uma das mais importantes observações feitas pelo autor holandês sobre o contexto cultural do surgimento do cinema diz respeito às conexões entre a pesquisa científica, a indústria militar e o controle dos corpos — conexões que se adensam no século XXI por meio das tecnologias digitais. Elsaesser alega que podemos observar a multimídia digital pelas lentes do cinema, julgando-o da perspectiva arqueológica das mídias, e com isso podemos repensar o dispositivo cinematográfico (calcado tradicionalmente nas noções que gravitam em torno da câmara obscura), adicionando a este outros dispositivos: os científicos e médicos; os militares e de vigilância; sensório-motores e os de sensoriamento e monitoramento (Elsaesser, 2018, p. 186). Desse

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

ponto de vista, os dois primeiros longas da série *V/H/S* podem ser considerados quase um inventário desses dispositivos.

Seguindo um caminho também trilhado por Jonathan Crary (2014), Elsaesser alega que o capitalismo contemporâneo precisa de nosso tempo de atenção em favor do consumo, mas que esse mesmo esse tempo de atenção modela nossos processos laborais. Nessa configuração,

> [...] o cinema e a televisão (como lazer) já não estão numa relação compensatória com o trabalho, mas ainda significam uma extensão do ambiente de trabalho. Em vez de provocar uma troca dialógica com o espectador ou demandar uma relação de alteridade (como nas teorias da vanguarda do cinema,) o cinema de vigilância, de entropia e de ciclos de feedback tende mais a emular a lógica da sociedade de controle. (Elsaesser, 2018, p. 9)

Os curtas que compõem os dois primeiros longas da série *V/H/S* ilustram as palavras de Elsaesser de forma transparente, empregando câmeras e equipamentos de gravação que imitam o design robusto e utilitário frequentemente visto em contextos militares, policiais e médicos. Isso inclui o uso de câmeras montadas no corpo que capturam imagens de uma perspectiva em primeira pessoa, criando uma experiência imersiva e muitas vezes desorientadora, semelhante à natureza bruta e não filtrada das filmagens de vigilância militar ou dos dispositivos de monitoramento médico. Isso não apenas reflete a natureza pervasiva da tecnologia de vigilância na sociedade moderna, mas também explora o medo de ser observado ou gravado sem conhecimento ou consentimento. As filmagens granuladas, de baixa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

qualidade, acrescentam autenticidade, lembrando as filmagens de vigilância da vida real. Dispositivos que interagem e respondem aos movimentos e entradas do usuário são representados através de câmeras portáteis, vestíveis e até intraoculares, capturando movimentos imediatos e caóticos das personagens, traduzindo suas experiências físicas diretamente para o público.

O primeiro curta, *Amateur Night*, dirigido por David Brickner, é uma narrativa de horror sobrenatural, e traz um grupo de amigos que adquire um par de óculos equipado com uma microcâmera digital (figura 14). A intenção deles é levar algumas garotas a um quarto de motel para gravar uma orgia, sem que elas saibam que estão sendo filmadas. No entanto, uma das garotas acaba se revelando uma Súcubo (figura 15), cujo ataque fatal ao dono dos óculos será filmado pelo equipamento acoplado em seu corpo, mesmo depois de morto. O filme originou o longa-metragem *Siren* (Gregg Bishop, 2016), sobre uma despedida de solteiro que dá muito errado. O filme não foi concebido como um *found footage*, mas adota algumas estratégias desse estilo, como o uso de câmera na mão, tomadas em primeira pessoa e correrias sem fim.

Já em *Second Honeymoon*, dirigido por Ty West, um casal que registra eventos de viagem em uma câmera digital percebe que alguém tem entrado em seus aposentos à noite, usando a câmera deles para gravá-los enquanto dormem (figura 16). A história lida com a ideia da espionagem, representando o medo da hipervigilância e da falta de proteção à intimidade. *Thursday 17*, de Glenn McQuaid, por sua vez, faz referência ao gênero *slasher*, e não por acaso tem como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

título a data que sucede uma sexta-feira 13. Um grupo de jovens se aventura em uma floresta assombrada pela presença de um demônio *glitch* — isto é, uma entidade maligna invisível aos olhos humanos, e que só pode ser percebida quando provoca instabilidade às imagens digitais. O filme trabalha com a ideia de um superpoder revelatório da tecnologia, mas mesmo assim não garante qualquer proteção às pessoas que a manuseiam, que são mortas uma a uma, como ocorre em qualquer filme *slasher* (figura 17).

Figuras 14 e 15: Frames de *Amateur Night* (David Bricknert, 2012)

Fonte: A autora.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Figuras 16 e 17: Frames de *Second Honeymoon* (Ty West, 2012) e *Thursday 17* (Glenn McQuaid, 2012)

Fonte: autora.

A penúltima história, *The Sick Thing That Happened to Emily When She Was Younger*, de Joe Swamberg, traz uma trama de horror extraterrestre, e é filmada com o recurso do *desktop horror* — isto é, tudo o que vemos está na tela de um computador pessoal. O curta é concebido como uma série de trechos de conversas por Skype entre um estudante de medicina e sua namorada que sofre de uma estranha doença — sem saber que, na verdade, está sendo usada por ele como hospedeira de ETs. O *plot twist* vem por meio

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

da revelação do que existe no fundo da tela de computador do rapaz (figura 18). Após acompanharmos várias conversas dele com a namorada, descobrimos tratar-se de um *cat fisher* ou golpista digital, que mantém várias garotas na mesma situação de hospedeiras inadvertidas de extra-terrestres.

Por fim, na última história, *10/31/98*, de Tyler Guillet, Justin Martinez, Matt Bettinelli-Olpin e Chad Vilela, um grupo de rapazes bêbados chega com uma câmera de VHS à festa de Halloweem no final dos anos 1990. O problema é que eles chegam à festa errada, e acabam interrompendo um exorcismo (figura 19), o que lhes tratá consequências trágicas, com cenas de correria típicas dos filmes de *found footage* como *A Bruxa de Blair*. Esse filme é o primeiro da série a elaborar uma história passada efetivamente no passado pré-câmeras digitais, o que será o mote da segunda fase da série, iniciada em 2021, como dissemos anteriormente.

Figuras 18 e 19: Frames de *The Sick Thing That Happened to Emily When She Was Younger* (Joe Swamberg, 2012) e 10/31/98 (Tyler Guillet, Justin Martinez, Matt Bettinelli-Olpin e Chad Vilela, 2012)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Fonte: A autora.

No segundo filme da franquia, *V/H/S/2*, as características funcionais dos dispositivos de gravação se adensam e complexificam. As fitas são encontradas por um casal de detetives que investiga um desaparecimento, numa narrativa moldura sem maiores novidades. No entanto, os quatro curtas se aprofundam mais nas características e possibilidades dos equipamentos manuseados pelas personagens ou acoplados a seus corpos.

O primeiro segmento utiliza um dispositivo científico e médico que sai do controle. *Phase I Clinical Trials*, de Adam Wingard, traz um homem que recebe um implante ocular experimental (figura 20). Esse dispositivo médico é projetado para restaurar a visão, mas também serve como um mecanismo de gravação, capturando aparições de fantasmas em situações progressivamente mais chocantes, até que o personagem decida se desfazer da prótese de maneira sangrenta e dolorosa. O uso do dispositivo cria uma sensação de realismo científico, ao mesmo tempo em que amplia o terror ao mostrar o mundo através do olho-gravador do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

protagonista, de modo mais ou menos semelhante ao que se vira no episódio *Thrursday 17*, do filme anterior.

Já *Slumber Party Alien Abduction*, de Jason Eisener, fixa a câmera em um cachorro de pequeno porte (figura 21), que passa a captar diferentes ângulos e perspectivas de uma festa inocente de Dia das Bruxas interrompida por uma invasão alienígena. Esse uso de dispositivos de sensoriamento e monitoramento cria uma narrativa visual dinâmica e variada, promovendo uma forte sensação de aleatoriedade e incompreensão. O curta-metragem inspirou o longa *Kids vs Aliens* (2022), do mesmo diretor, que, assim como ocorrera em *Siren*, adapta a história sem fazer uso do recurso da câmera intradiegética, embora recorra a imagens tremidas, baixa iluminação e outros recursos consagrados pela estética do *found footage*.

Figuras 20 e 21: Frames de *Phase I Clinical Trials* (Adam Wingard, 2013) *e Slumber Party Alien Abduction* (Jason Eisener, 2013)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Fonte: autora.

No segmento *A Ride in the Park*, co-dirigido por Eduardo Sanchez e Greg Hale, uma câmera GoPro acoplada a um capacete (figura 22) é usada por um ciclista que se transforma em zumbi após ser atacado em um parque onde passeia de bicicleta. A GoPro é uma câmera comumente utilizada em contextos militares devido à sua durabilidade e capacidade de capturar imagens em movimento de alta qualidade. A perspectiva em primeira pessoa do zumbi oferece uma visão perturbadora dos eventos, aliada a algumas imagens de sua câmera de celular, e de uma câmera caseira usada por personagens atacadas pela horda zumbi em uma festa infantil (figura 23). A complexidade narrativa obtida nesse pequeno filme, que revela um zumbi em crise de consciência sem mostrar seu rosto, nos obriga a lembrar de Sanchez foi um dos diretores do longa que transformou o *found footage* de horror em sucesso mundial: *A Bruxa de Blair* (*Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez EUA, 1999).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Figuras 22 e 23: Frames do segmento *A Ride in the Park* (Eduardo Sanchez e Greg Hale, 2013)

Fonte: A autora.

Mas o segmento *Safe Haven*, do diretor indonésio Timo Tjahjanto, é o mais complexo dos quatro curtas, mobilizando uma grande variedade de dispositivos para nos apresentar uma situação repleta de arcaísmos os mais violentos. No curta, acompanhamos uma equipe de documentaristas em uma comunidade religiosa secreta e ultravigiada na Indonésia (figura 24). A equipe usa câmeras digitais de grande porte (figura 25), mas também equipamentos portáteis e de espionagem (figura 26), além de microfones/câmeras

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

de lapela que revelam experiências médicas inimagináveis (figura 27). A utilização desses dispositivos permite que os espectadores se sintam parte da investigação, acompanhando as descobertas da equipe e o caos que se instala na comunidade.

Figuras 24 e 25: Frames de *Safe Haven* (Timo Tjahjanto, 2013)

Fonte: A autora.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

Figuras 26 e 27: Frames de *Safe Haven* (Timo Tjahjanto, 2013)

Fonte: A autora.

A breve descrição dos dispositivos utilizados nos segmentos de *V/H/S — As Crônicas do Medo* e *V/H/S/2* se apresentam como uma espécie de catálogo de possibilidades de um universo midiático fragmentado, complexo e tecnologicamente saturado. Ao se apropriarem desses aparatos, os filmes não apenas atualizam a proposta do *found footage*, como também refletem e questionam a onipresença da vigilância, o papel das próteses tecnológicas na percepção do real e a tensão entre autenticidade e manipulação que permeia a cultura audiovisual contemporânea. Nesse sentido, ampliam

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

nossa compreensão do dispositivo cinematográfico e estimulam um olhar crítico sobre as múltiplas camadas de mediação presentes na produção e na recepção das imagens.

Desdobramentos e conclusões

Neste trabalho sobre *V/H/S*, exploramos os modos como a série dialoga com questões socioculturais e tecnológicas da atualidade, buscando compreender o papel desempenhado pelo colapso dos dispositivos de registro e reprodução de imagem e som na construção da experiência horrífica. Nossas conclusões avançam necessariamente para novos terrenos. A série pode ser ponto de partida para explorarmos dois pensamentos provocativos: a afirmação de Arthur C. Clarke de que "[q]ualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível de magia" (1999, p. 2) e a reflexão de Brian Eno de que "tudo o que você achar estranho, feio, desconfortável e desagradável em um novo meio certamente se tornará sua assinatura... É o som do fracasso: grande parte da arte moderna é o som das coisas saindo de controle, de um meio sendo levado ao limite e se despedaçando" (1996, p. 126). As ideias desses dois artistas iluminam a estética da série e a conectam o projeto *Dead Media Project*, de Sterling, inspiração central deste artigo.

A ideia de Clarke sobre tecnologia como magia se reflete diretamente na transformação das fitas em artefatos sobrenaturais. No universo de *V/H/S*, tecnologias obsoletas são reimaginadas como canais para terrores sobrenaturais, ganhando uma aura mística precisamente porque deixaram de ser compreendidas ou usadas no cotidiano contemporâneo. A perspectiva de Brian Eno complementa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

essa visão ao destacar como as falhas e imperfeições (os *glitches*) não são distrações, mas elementos essenciais para construir a atmosfera de desconforto. Esses "sons do fracasso", como o autor descreve, criam um senso de instabilidade, como se o meio estivesse se despedaçando ao tentar capturar horrores indescritíveis.

Como dissemos antes, o formato VHS na série *V/H/S* não é apenas um chamariz nostálgico, mas desempenha um papel estrutural. Ele opera como um símbolo da obsolescência cultural, conferindo uma aura de exclusividade e mistério aos vídeos apresentados. O VHS, como suporte físico, reforça a ideia de um arquivo perdido e potencialmente perigoso, algo que não poderia ser recriado com a mesma eficácia por formatos digitais modernos, pois sua textura visual granulada e imperfeita evoca uma sensação de autenticidade que amplifica o terror. Essa materialidade, associada ao VHS, dá à série uma conexão tangível com o passado, transformando a experiência de assistir aos vídeos em algo visceral, quase ritualístico.

Nesse sentido, a série V/H/S pode ser considerada um dos marcos precursores de fenômenos contemporâneos que exploram narrativas de horror que misturam formatos digitais e analógicos, como o *analog horror* e os *liminal Spaces*, amplamente difundidos no YouTube e em outras plataformas. Esses fenômenos compartilham com *V/H/S* o uso de tecnologias aparentemente ultrapassadas ou de espaços cotidianos carregados de estranhamento como meios para construir desconforto, liminaridade e mistério. Assim como as fitas da série, os vídeos de *analog horror* muitas vezes apresentam *glitches* que transformam mídias familiares em portais para o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

inexplicável. Além disso, os *liminal spaces* exploram cenários banais e desolados como locais de tensão, ecoando a busca por uma estética de desconexão e deslocamento que caracteriza o universo de *V/H/S*. Esses desdobramentos criativos, frequentemente produzidos por indivíduos ou pequenas equipes, indicam que o tema série encontrou espaços de expressão no ambiente digital. *V/H/S* não apenas contribuiu para ressignificar o obsoleto como motor narrativo, mas também pode ter influenciado movimentos globais de reinterpretação artística de mídias e espaços aparentemente marginais, consolidando seu papel como um ponto de inflexão na interseção entre tecnologia, arte e horror.

Referências

ACKER, Ana Maria. *O Dispositivo Do Olhar No Cinema De Horror Found Footage*. 2017. 219f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ACKER, Ana Maria; MONTEIRO, Juliana. Subterrâneos do horror e da tecnologia enquanto experiência em Amizade Desfeita 2 – Dark Web. *Revista Fronteiras* – Estudos midiáticos, São Leopoldo, v. 2, n. 22, p. 69-78, maio/ago., 2020.

BETANCOURT, Michael. *Glitch Theory*: Art and Semiotics. Georgia: I'm Press'd, 2023.

BERKO, Lili. Video: In Search of a Discourse. *Quarterly Review of Film Studies,* 10:4, 289-307. USA: Harwood Academic Publishers, 1989.

BLAKE, Linnie; REYES, Xavier Aldana. *Digital horror*: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon. London: I.B. Tauris, 2016.

BOLTER, Jay David D.; GRUSIN, Richard. Remediation. *Understanding New Media.* Cambridge: The MIT Press, 2000.

BONICCI, Thomaz; ZOLIN. Lúcia Osana. *Teoria Literária*: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2009.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press, 1985

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

CÁNEPA, Laura; MONTEIRO, Juliana. Drácula Found Footage: Reflexões sobre um exercício de realização audiovisual. *Mediaciones Sociales*, v. 17, p. 243-258, 2018.

CÁNEPA, Laura; FERRARAZ, Rogério. HOST: Horror digital e o mal-estar do confinamento. *Famecos,* v. 28, p. 1-11, jan./dez., 2021.

CARREIRO, Rodrigo. *O Found Footage de Horror.* São José dos Pinhais: Estronho, 2021.

CHABOT, Kevin. Tape: Videographic Ruin and the Lure of the Tangible. *Quarterly Review of Film and Video,* v. 39, n. 2, p. 442-463, 2022.

CRARY, Johnathan. 24/7: O Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Clarke, Arthur C. *Profiles of the Future*: An Inquiry into the Limits of the Impossible. London: Victor Gollancz, 1999.

DANIEL, Adam. *Affective Intensities and Evolving Horror*: Forms From Found Footage to Virtual Reality. Edinburgh University Press, 2020.

ELSAESSER, Thomas. *O cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições SESC, 2018.

ENO, Brian. *A Year With Swollen Appendices*. New York: Faber and Faber, 1996.

FELINTO, Erick. *A religião das máquinas*: ensaios sobre o imaginário da cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FELINTO, Erick. *O cartógrafo sem bússola*: Vilém Flusser, prolegômeros e uma teoria do pensamento líquido. Porto Alegre: Sulina, 2022.

FISHER, Mark. *Realismo Capitalista.* Rio de Janeiro: Autonomia Literária, 2020.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Found Footage Horror Films*: Fear and The Appearance of Reality. Londres: McFarland, 2014.

JENKINS, Henry. *Democracy and New Media.* Cambridge: MIT Press: 2003.

KANE, Carolyn L. *High-Tech Trash*: Glitch, Noise, and Aesthetic Failure. San Francisco: University of California Press, 2019.

KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt; LADEIRA, João Martins; MONTAÑO, Sonia. *Tecnocultura Audiovisual*: Temas, Metodologias e Questões de Pesquisa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

KILPP, Suzana; MONTAÑO, Sonia. Audiovisualidades, Tecnocultura e a Pesquisa em Comunicação. In*:* KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt; LADEIRA, João Martins; MONTAÑO, Sonia. *Tecnocultura Audiovisual*: Temas, Metodologias e Questões de Pesquisa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social*: An Introduction to Actor-Network Theory. Oxford University Press, 2005.

LEEDER, Murray (ed). *Cinematic Ghosts*: Haunting and spectrality from silent cinema to the digital era*.* New York: Bloomsbury. 2015

LEMOS, André. *A Comunicação das Coisas*: Teoria Ator-Rede e Cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* São Paulo: Editora 34, 1999.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2002.

MARKS, Peter. *Imagining Surveillance*: Eutopian and Dystopian Literature and Film. Edinburgh University Press, 2015.

McCUTCHEON, Mark A**.** *The medium is the monster*: Canadian adaptations of Frankenstein and the discourse of technology. Toronto: AU Press/Athabasca University, 2018.

MENDES, Adilson. Mais uma 'outra' história do cinema? In*:* ELSAESSER, Thomas. *O cinema como arqueologia das mídias.* São Paulo: Edições SESC, p. 8-17, 2018.

MULVEY, Laura. *Death 24x a Second*: Stillness and the Moving Image*.* London: Reaktion Books, 2006.

OLIVIER, Mark. Glitch Gothic. In*:* LEEDER, Murray (Ed.). *Cinematic Ghosts*: Haunting and spectrality from silent cinema to the digital era. New York: Bloomsbury, p. 253-270, 2015.

PUNTER, David. Introduction. In*:* PUNTER, David. *A Companion to the Gothic*. 2. ed. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2001.

SCONCE, Jeffrey. *Haunted Media*: Electronic Presence from Telegraphy to Television. Durham: Duke University Press, 2000

SCONCE, J. Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style*. Screen*, v. 36, p. 371-393, 1995.

SHAW, Debra Benita. *Technoculture*: The Key Concepts. New York: Oxford, 2008.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95739

STERLING, Bruce. *The DEAD MEDIA Project: A Modest Proposal and a Public Appeal.* 1995.

ZANINI, Claudio Vescia. The subversion of factual discourse in found footage films. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 85-94, 2015.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

10

DOENÇA, MONSTRUOSIDADE E SLASHER MOVIE: EFEITOS HORRÍFICOS DA PANDEMIA DE COVID-19 EM *ISOLAMENTO MORTAL* (SICK, JOHN HYAMS, 2022)

Marcio Markendorf

Marcio Markendorf
Doutorado/Letras/Teoria da Literatura/UFSC/2009.
Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico, GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2001852168968424.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-8022-1350.
E-mail: marciomarkendorf@gmail.com.

Resumo: O artigo explora como o filme *Isolamento Mortal* (Sick, 2022), dirigido por John Hyams, reconfigura elementos do subgênero *slasher* para abordar os temores e ansiedades suscitados pela pandemia de covid-19. A análise parte de uma relação simbólica entre doença e monstruosidade, destacando a maneira como a enfermidade é culturalmente representada como algo ameaçador. O filme evoca práticas comuns ao início da pandemia, como o uso de máscaras e o isolamento social, enquanto utiliza a figura do assassino mascarado como metáfora para o medo do contágio. A trama associa o comportamento irresponsável durante a pandemia a uma narrativa moral de punição e vingança, refletindo sobre questões éticas e sociais. O estudo aponta como o contexto pandêmico amplifica os horrores tradicionais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

do *slasher*, explorando o impacto emocional da crise sanitária por meio de recursos visuais, narrativos e temáticos que ressignificam o gênero.
Palavras-chave: Pandemia. Horror. Slasher. Covid-19. Doença. Monstruosidade.

Abstract: This article explores how the film *Sick* (2022), directed by John Hyams, reconfigures elements of the slasher subgenre to address the fears and anxieties brought about by the COVID-19 pandemic. The analysis is based on a symbolic relationship between illness and monstrosity, highlighting how disease is culturally represented as something threatening. The film evokes common practices from the early pandemic, such as mask-wearing and social isolation, while using the figure of the masked killer as a metaphor for the fear of contagion. The plot links irresponsible behavior during the pandemic to a moral narrative of punishment and revenge, reflecting on ethical and social issues. The study demonstrates how the pandemic context amplifies traditional slasher horrors, exploring the emotional impact of the health crisis through visual, narrative, and thematic elements that reframe the genre.
Keywords: Pandemic. Slasher horror. Covid-19. Illness. Monstrosity.

A questão da doença não é uma preocupação restrita às ciências biológicas, como poderia parecer à primeira vista, ainda que a saúde constitua o eixo central das investigações médicas e de áreas correlatas, como a biotecnologia, a epidemiologia e a bioquímica. Entretanto, a complexidade do fenômeno da enfermidade ultrapassa o domínio das explicações biomédicas e evidencia um campo de implicações mais amplo, que abrange aspectos culturais, históricos, filosóficos e sociais. Diversos estudos, oriundos tanto de outras áreas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

do saber quanto de abordagens interdisciplinares, têm mostrado que a doença deve ser compreendida não apenas como um evento fisiológico ou patológico, mas também como uma construção simbólica, um imaginário coletivo e até mesmo como um aparato semiótico-cultural intrincado. Em outras palavras, a experiência da enfermidade não se limita aos seus efeitos diretos sobre o corpo, mas é permeada por camadas de significado que antecedem e moldam sua compreensão. Essas camadas incluem ideias cristalizadas sobre determinadas condições, representações sociais dos doentes, fantasias equivocadas sobre contágio e contaminação, bem como narrativas que atribuem à doença significados simbólicos, psicológicos, religiosos ou até mesmo morais e punitivos. Assim, a doença se torna não apenas um fenômeno biológico, mas também um terreno fértil para o imaginário coletivo, onde valores, medos, preconceitos e crenças são projetados, refletindo as dinâmicas culturais e sociais de cada época.

Uma perspectiva particularmente profícua de enfoque é a associação da doença às diversas concepções da monstruosidade: o monstro como um tipo de violação que participa de uma ou mais esferas — estética (monstro), jurídica (crime) e religiosa (pecado) (Jeha, 2009; Foucault, 2013); o monstro como um tipo de vir-a-ser, lembrete moral sobre o que não somos e poderíamos ter sido (Gil, 2006); o monstro como a expressão desmedida de um desejo do id, visto que a monstruosidade é marcada pelo excesso e pela exceção (Nazário, 1998), não deixando de ser, ainda, uma representação deformada do Outro radical (Nazário, 1998; Gil, 2006; Cohen, 2000).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

O paralelo entre doença e monstruosidade não se trata de um posicionamento simplista da enfermidade como o oposto binário e antitético da saúde. Em muitos aspectos há um compartilhamento de características, dentre as quais se pode mencionar a relação entre a doença e o mal/maligno (Tuan, 2005); a associação com o imaginário alienígena, de que a enfermidade vem de outro território ou do Outro (Sontag, 2007); a ideia de que a doença tem causa nas faltas do indivíduo, ou, de outro modo, alguém é doente em função da própria psicologia ou caráter (Sontag, 2007), não raras as vezes combinada à noção de crime e pecado (Carroll, 1999); os componentes ontológicos da monstruosidade (Nazário, 1998), que podem ser aplicados às qualidades de certas doenças (Markendorf, 2023)[1], sobretudo no que tange às noções de abjeção, despersonalização, deterioração e/ou de poluição.

Para que se possa efetuar uma leitura do "vírus como monstro" (Nazário, 2023), analisaremos alguns elementos fóbicos acerca das doenças em *Isolamento mortal* (Sick, John Hyams, 2022), um filme de horror *slasher movie* que dá outra ressonância aos temores de contaminação assomados durante a pandemia de covid-19. Nesse sentido, a *logline* do filme contextualiza com precisão a narrativa em abril de 2020, momento em que Parker (Gideon Adlon) e sua amiga Miri (Beth Million) decidem colocar-se em quarentena em uma casa familiar à beira de um lago sem imaginar que não estariam completamente isoladas de outras pessoas.

1 Algumas das qualidades compartilhadas entre doença e monstruosidade, segundo o esquema inicial de Luiz Nazário, são: indestrutibilidade, reprodutibilidade, hereditariedade e contaminação. Para saber mais sobre o assunto, consultar a referência mencionada.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

O audiovisual foi roteirizado por Kevin Williamson — mais conhecido pelos inventivos roteiros de *Pânico* (Scream, Wes Craven, 1996) e *Pânico 2* (Scream 2, Wes Craven, 1997) — e Katelyn Crabb — assistente de Kevin Willianson na produção executiva de *Pânico* (Scream, Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett, 2022) e *Pânico VI* (Scream, Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett) —, fatores que serão decisivos em algumas reverberações dessa clássica franquia no filme em análise. *Isolamento mortal* é o terceiro longa-metragem de John Hyams, diretor que anteriormente esteve à frente do premiado *thriller* psicológico *Sozinha* (Alone, 2020), vencedor na categoria de melhor filme no Mammoth Film Festival. O filme dirigido por John Hyams possui pontos de interesse teórico quando observada a época de seu lançamento, o evento pandêmico que emprega como mote e a refuncionalização original de alguns elementos de horror, aspectos que serão analisados na próxima seção.

O ISOLAMENTO (MORTAL)

Como o título em português do filme acaba por sublinhar, a narrativa toma como ponto de foco a saída das personagens Parker e Miri do meio urbano para um espaço rural — uma mansão à beira de um lago — com o intuito de protegerem-se da pandemia de covid-19 por meio da prática do isolamento e do distanciamento social. Nos minutos iniciais, uma cartela de texto contextualiza a temporalidade da narrativa em abril de 2020, com registro de 273.880 casos de covid-19 registrados até aquele momento nos Estados Unidos[2] — e o espectador é apresentado a um

2 Segundo o site *Wordometer*, no início de abril de 2020, o número estimado de casos confirmados de covid-19 nos EUA era entre 200.000 e 300.000, número que chegou a alarmantes 1.000.000 casos ao final do mesmo mês. Disponível em: https://www.worldometers.info/coronavirus/country/us/.

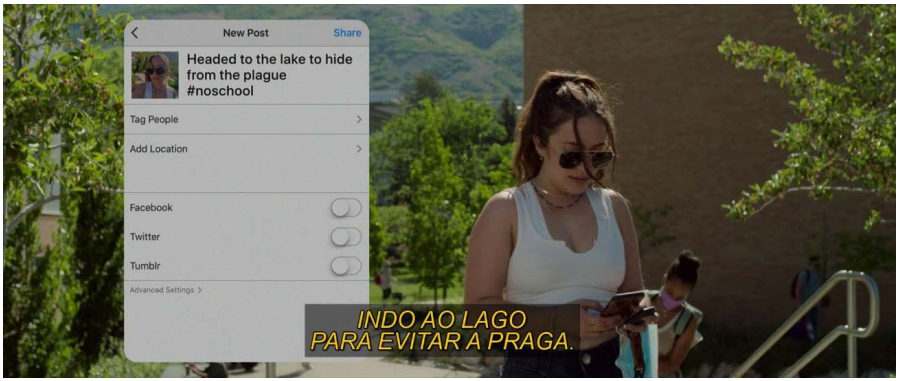
http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

conjunto de práticas reconhecidamente comuns durante o período pandêmico: uso de máscaras de proteção e distanciamento social, higienização das mãos e das compras de supermercado com álcool em gel, estímulo de pagamentos sem contato com clientes, estocagem de alimentos e de itens de higiene pessoal, decretos governamentais instituindo a quarentena, testagem de covid-19, por exemplo. É imerso nesse contexto realista e reconhecível, com elementos que produzem grande de efeito de ancoragem na narrativa, que os espectadores são apresentados ao primeiro assassinato da trama, o de Tyler Murphy (Joel Courtney).

Após essa sequência de abertura, a trama recai sobre as duas amigas que, imitando um mote (e mesmo uma prática social) de narrativas epidêmicas ou pandêmicas da história literária, tais como *Decamerão*, de Bocaccio, ou *Diário de um ano da peste*, de Daniel Defoe, decidem fazer uma quarentena glamourosa — o que remete à outra ideia, também extraída das obras ficcionais, de como as famílias mais abastadas conseguiam manter-se isoladas em suas luxuosas casas de campo ou mesmo em uma abadia fortificada como acontece no conto “A máscara da morte rubra”, de Edgar Allan Poe. A personagem Parker chega a fazer uma postagem irônica nas redes sociais sobre o assunto (figura 1):

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

Figura 1 – Fuga contemporânea da nova praga, a covid-19



Fonte: Hyams, 2022.

Uma vez instaladas na mansão, Parker e Miri recebem a visita inesperada de DJ (Dylan Sprayberry), um interesse amoroso da primeira. Um ponto produtivo da trama é o modo como o aspecto fóbico da doença corre em paralelo com outras ameaças: nos primeiros minutos da narrativa, pouco antes do assassinato do jovem Tyler, o que parece ser uma grande fonte de medo é o espirro de uma pessoa na fila do supermercado, algo que parece tão aterrador quanto um estranho invasor na própria casa; por isso, quando uma visita inesperada chega à casa de Parker, ambas personagens ficam com medo da identidade do sujeito, chegando a evocar a figura fictícia de Jason Vorhees[3], e, bastante crível para um contexto de pandemia, as medidas iniciais de proteção prévia contra o desconhecido incluem uma faca e o uso de máscara (figura 2).

3 Jason é o vilão da franquia *Sexta-feira 13* e seu local de movimentação está associado ao Camp Crystal Lake, lugar onde morreu e onde produz vítimas como forma de vingança. A associação intertextual com a visita inesperada acontece pelo fato de estarem em uma mansão à beira do lago, como no acampamento de Jason.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

É significativo que o medo do contágio seja uma experiência de temor constante, algo que parece estar sugerido pela paleta de cores do filme, marcada por tons amarelos, terrosos e pretos (figura 3). Em termos de possiblidades de interpretação simbólica e emocional, o amarelo pode estar associado à ideia de alerta, perigo biológico e precaução, qualidades que, no contexto de uma narrativa sobre a pandemia, pode sugerir a presença constante do vírus, o medo do contágio e mesmo a fragilidade da segurança. Por sua vez, os tons pretos e terrosos parecem direcionados para intensificar ideias de perigo, morte e violência iminente ao construir um pano de fundo sombrio e opressivo, com as cores terrosas (marrons e ocres) sugerindo, ainda, desgaste e decadência, o que pode remeter tanto à degradação simbólica dos espaços nas histórias de horror góticas quanto à degradação da saúde.

Figura 2 - Paleta de cores do filme

Fonte: Hyams, 2022.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

Figura 3 – A mansão à beira do lago

Fonte: Hyams, 2022.

A chegada de um novo integrante à quarentena de Parker e Miri interpõe um outro desafio às personagens — afinal, quais seriam práticas de convivência consideradas seguras diante da possibilidade de contaminação? Miri é a personagem do grupo que mais parece levar à sério os cuidados biológicos — por vezes de modo exagerado, por vezes de modo incoerentemente flexível —, o que é uma expressão bastante condizente do comportamento das pessoas durante a pandemia de covid-19, sobretudo quanto aos limites de evitação entre familiares e amigos. Nesse sentido, é interessante observar que, ao realizarem uma festa no porão da mansão, vemos os três jovens dançando ao som de música eletrônica, com Miri sendo a única a usar máscara de proteção e borrifando álcool antisséptico no ar para supostamente manter a saudabilidade do ambiente (figura 3). Logo depois, os três personagens estão descansando no mesmo cômodo (figura 4),

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

todos sem máscara, mantendo apenas certo distanciamento entre eles — o que é uma atitude incoerente com as preocupações de Miri antes da viagem acerca da capacidade de deslocamento de gotículas contaminadas pelo ar[4] — e, nessa sequência narrativa, somos apresentados a outro problema recorrente da pandemia, as *fake news*[5] (notícias falsas).

Figuras 3 - Festa com máscara e álcool

Fonte: Hyams, 2022.

4 Miri tem medo de contaminar o pai após esse período de isolamento com Parker, o que pode sugerir que ele tivesse alguma comorbidade passível de agravar um quadro de contaminação de covid-19.

5 Importante ressaltar que o fenômeno desinformação, do qual faz parte as *fake news*, o *deep fake* e a pós-verdade, é observado na contemporaneidade como um tipo específico de pandemia que 'infecta' os fluxos informacionais cotidianos. Uma interessante leitura acerca da desinformação, epidemia e horror pode ser conferida em: Ripoll; Romanini, 2024.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

Figura 4 - Conversa entre os personagens sem máscara

Fonte: Hyams, 2022.

DJ está contando às garotas uma história sobre como uma cobra teria entrado pela boca de um bebê e arrancado suas entranhas, fato que poderia ser verdadeiro por conta de falsos silogismos lógicos (a história seria verdadeira porque bebês bebem leite e cobras são atraídas por leite; a história seria verdadeira porque a tia de DJ é crente e, de acordo com o personagem, crentes não mentem), o que poderia estar em pé de igualdade com diversas informações de caráter duvidoso que circularam durante a pandemia, o que incluiu terapias alternativas sem comprovação científica. O contexto do filme, quanto a esse aspecto, parece reverberar posturas completamente inadequadas e irresponsáveis sobre a saúde pública por parte do então presidente Donald Trump que, em um falso silogismo — desinfetantes matam o vírus, façam uma injeção de desinfetante para se proteger (El País, 2020) — acabou por levar muitos norte-americanos ao hospital por intoxicação com produtos químicos (Veja, 2020).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

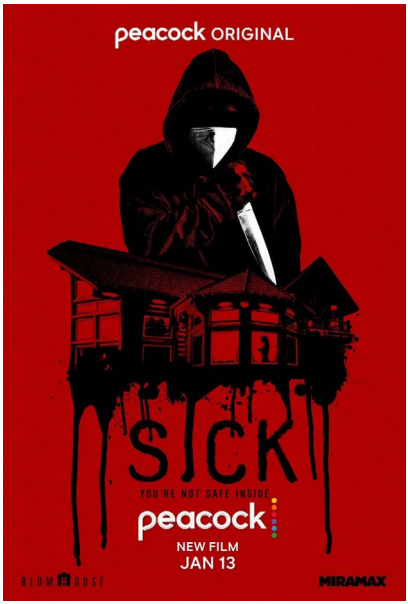
A quarentena dos três personagens é interrompida pela invasão da casa por um sujeito trajado com roupas pretas, capuz e máscara — o que acaba por se revelar um uso inventivo do princípio da máscara do assassino. Como Kevin Williamson já havia feito na franquia *Pânico*, o *serial killer* usava a máscara de *ghostface*[6], inspirada no quadro *O grito*, do artista norueguês Edvard Munch, de 1893, e na capa do álbum *The Wall*, de Pink Floyd, de 1979 (Rodrigues, 2021). Filmes *slasher* tradicionais possuem icônicos vilões mascarados, como a máscara de hóquei usada por Jason Voorhees em *Sexta-feira 13* ou a máscara neutra de Michel Meyers em *Halloween*. Luiz Nazário (1998) descreve que nos filmes de horror há uma "força dramática da aparência" em funcionamento na composição do monstro, razão para que possamos entender o uso da máscara como um mecanismo simbólico de despersonalização e desumanização dos sujeitos assassinos. Sem expressões faciais visíveis, a máscara elimina qualquer traço de emoção e limita o conhecimento do outro, acentuando o temor sobre a figura ameaçadora e contribuindo para a incerteza quanto à identidade do assassino. No caso de *Isolamento mortal*, a máscara bloqueia a identidade e os atos monstruosos cometidos pelo agente persecutório, mas, sobretudo, *protege o vilão da possibilidade de contágio pelo novo corona vírus*. Nesse ponto, longe de lidarmos com um ser de características preternaturais como Jason ou Meyers, o assassino mascarado de Kevin Williamson e Katelyn Crabb ocupa na trama a função de arquetípico agente da morte embora seja, paradoxalmente, consciente da própria finitude.

6 A máscara, conforme entrevista dada pelo próprio diretor, não foi criada especificamente para o filme, embora este tenha contribuído para torná-la mais popular após o sucesso da franquia (Rodrigues, 2021).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

A máscara, portanto, oculta e protege, embebendo o *slasher movie* em análise de uma característica bastante peculiar, visto que o mascarado tem horror à contaminação, não à perfuração provocada nos outros por meio de arma branca. A imagem de divulgação publicitária do filme é significativa ao apresentar uma composição de sangue, casa e assassino mascarado, como se pode verificar abaixo (figura 5), além de contar com um produtivo jogo de palavras em inglês ("you are not safe inside"), que remete ao perigo dentro da casa ou dentro do corpo (vale lembrar que o título original do filme é *Sick*[7], em tradução livre, *Doente*):

Figura 5 - Cartaz de divulgação do filme



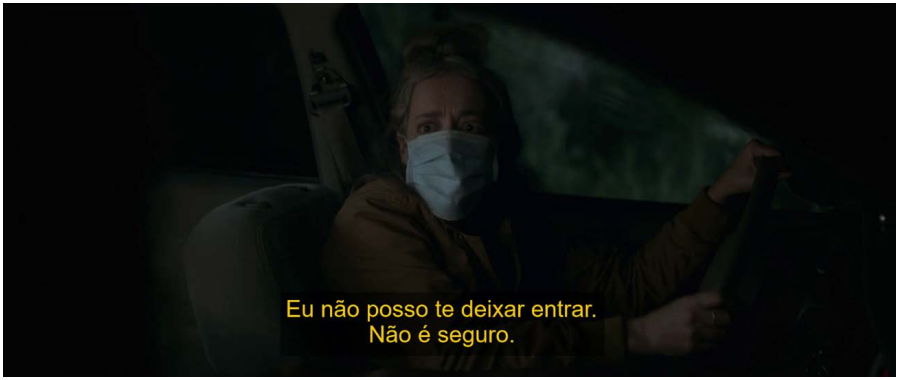
Fonte: Hyams, 2022.

7 Alguns linhas de diálogo, inclusive, fazem uso do modo ambíguo que a palavra *sick* circula na forma de gíria, podendo indicar algo que é legal, irado, radical e até doentio.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

Durante a luta que se trava durante a invasão, há um primeiro ponto de virada na trama muito semelhante ao que há em *Pânico*, filme no qual havia dois assassinos que se alternavam nos crimes: em *Pânico 1*, o *ghostface* era Billy Loomis (Skeet Ulrich) e Stu Macher (Mathew Lillard); em *Pânico 2*, Mickey Alteri (Timothy Olyphant) e a mãe de Billy (Laurie Metcalf). No saldo de mortes, o primeiro assassino é morto por Parker pouco depois de este matar DJ — momento em que Parker descobre haver mais um mascarado. Outro ponto de virada acontece quando a personagem está em fuga e consegue parar um carro na autoestrada — a motorista, mais tarde, vai se revelar integrante da equipe de morticínio. Cabe pontuar novamente o horror ao contágio nessa sequência da rodovia, pois, a antagonista, antes de qualquer ação, pergunta pela máscara de proteção de Parker com absoluto medo nos olhos (figuras 6 e 7):

Figuras 6 e 7 - O medo do contato com o vírus parece maior que o medo da violência física



http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

Fonte: Hyams, 2022.

Como ainda não sabemos que a motorista integra o grupo dos antagonistas, é carregado de tensão o momento em que exige uma máscara de Parker enquanto o assassino, que estava desacordado na rodovia, começa a se levantar. Em parte, a situação capta bastante o tipo de horror vivenciado por muitas pessoas durante a pandemia de covid-19 quando precisavam compartilhar ambientes com pessoas sem máscara — e que retoma o medo dos minutos iniciais de uma pessoa espirrando no supermercado. No caso da ficção, ainda que seja um contexto mais radical do que o cotidiano (uma luta contra um vírus e contra um assassino), é possível manter uma relação de identificação com a personagem motorista, visto que foi uma preocupação de muitos diante da transmissão de um vírus de capacidade letal. Como se trata de um filme de horror, o roteiro obviamente joga com as expectativas do espectador, explorando surpresas: a máscara de proteção usada por Parker para entrar no carro e oferecida pela motorista estava embebida em clorofórmio.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

De volta à mansão, Pamela (Jane Adams) e Jason (Marc Menchaca), nomes que remetem aos assassinos da franquia *Sexta-feira 13*, Pamela e Jason Voorhees, fazem um teste rápido de covid[8] em Parker e lamenta a morte do filho Jeb (Chris Reid), o primeiro assassino. Logo depois, a dupla explica a razão para estarem perseguindo aquelas pessoas: querem matar a cadeia de contaminações que acabou por tirar a vida do filho dos dois, Benji (Logan Murphy), vitimado pela covid-19. A atitude de vingança tomou uma dinâmica radical em função da indiferença de inúmeros jovens que participavam das chamadas #festasdofimdomundo[9], assumindo posturas irônicas ou irresponsáveis acerca da pandemia que se alastrava e levava muitos ao óbito. Pamela reclama da "geração egoísta" da qual Parker fazia parte, pois medidas de biossegurança de um contrato social extemporâneo de proteção coletiva eram menos importantes que o prazer e o gozo individual do hedonismo. Retornamos ao ponto inicial da história: Benji, o garoto com quem Parker havia ficado em uma festa e que, ao contrário do que a personagem pensava, o sujeito não havia praticado *ghosting* (termo em inglês que expressa a ideia de desparecer de uma relação como um

8 Mais tarde apontou-se a incorreção histórica desse elemento da trama, posto que em abril de 2020 ainda não havia testes rápidos de covid disponíveis.

9 O nome genérico das festas — obviamente variável, por vezes chamado de *corona parties* no estrangeiro (Sampaio; Cerqueira, 2020) —, refere-se claramente às diversas interpretações do terror pandêmico com a ideia de apocalipse bíblico ou de um evento cataclísmico de fim dos tempos (Blake, 2020). Se de um lado do mundo, na Itália, os isolados moradores cantavam canções nos balcões de suas casas, representando um tipo diferente de afetividade e solidariedade exploradas na falta de contato; de outro lado, festas clandestinas eram organizadas em muitos lugares do globo apesar das recomendações da OMS pelo distanciamento social e das medidas restritivas de mobilidade estabelecidas pelos governos, o que estimulou uma grande crise ética/jurídica ao lado da sanitária. Para muitos, as aglomerações indevidas deviam ser investigadas como crimes contra a saúde pública, de modo que é bem possível interpretar o gozo das personagens festivas do filme não apenas como imprudente e negacionista, mas também como criminoso.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

fantasma) com ela, e, sim, havia falecido em um leito de hospital — razão para ter "desaparecido" nas comunicações. Pamela e Jason acreditam que Parker tenha contaminado não apenas o filho deles, mas também outras cinco pessoas no mesmo evento — e quem teria infectado Parker seria Tyler Murphy, o personagem assassinado logo no início do filme. No discurso moral da vingança, acabam revelando o resultado positivo de Parker para covid e seu caráter assintomático, o que faz Jason torturar a garota com sufocamento, fazendo-a experienciar o que seria a falta de ar produzida pelo corona vírus (figura 8):

Figura 8 - Simulação da sensação severa de falta de ar

Fonte: Hyams, 2022.

No confronto final, contrariando as expectativas fundadas pelos *slasher movies* que tenderiam a preservar a personagem Miri na figura da *final girl*, as duas amigas sobrevivem ao ataque da família de Benji. A razão para que Miri fosse a melhor candidata a *final girl* seria sua maior consciência a respeito da epidemia (uma postura mais ética ou moral frente ao problema coletivo) e, aparentemente, pela ausência

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

de envolvimentos amorosos (o que não se pode dizer das drogas) ou sexuais. Parker, por sua vez, é apresentada como alguém que minimiza o problema da pandemia (motivo pelo qual deveria ser punida na lógica do subgênero — e na lógica da sociedade civil daquela época), é sexualmente ativa e usuária de drogas recreativas. Não se pode afirmar que *Isolamento mortal* é um filme escrito com um *design* convencional de roteiro, como já demostrado anteriormente. No entanto, é possível observar que vestígios de um moralismo sexual ainda estão presentes, uma vez que Pamela questiona como Parker poderia ser tão íntima de alguém desconhecido ao censurá-la por ter beijado seu filho Benji durante a "festa do fim do mundo". A ideia de intimidade, nesse contexto, assume traços diversos, embora não completamente alheios ao tema sexual, pois remete ao ato de compartilhar fluidos em um período em que o contato próximo é visto como perigo latente no cenário de pandemia. Ao discutir o horror *slasher* pós-pandêmico, Josh Korngut elabora uma perspicaz observação, passível de ser aplicada à censura moral de Pamela:

> A vida durante a pandemia/quarentena se tornou um grande pano de fundo para uma alegoria de filme slasher, e ambas compartilham um conjunto rígido de regras: "Não saia de casa. (Ele) pode estar em qualquer lugar, nos perseguindo. Não faça festas com amigos. Não toquem uns nos outros. Não façam sexo." É claro que isso faz todo sentido — já que um comportamento responsável é crucial neste momento — mas tudo isso são fortes reminiscências dos tropos conservadores que permeiam o subgênero do assassino-perseguindo-vítimas[10]. (Korngut, 2020)

10 No original: Pandemic/quarantine life has become one, big backdrop for a slasher movie allegory, and both come with a rigid set of rules: "Don't leave the house. (It) could be anywhere, stalking all of us. Don't party with friends. Don't touch each other. Don't have sex." Rightfully so, of course — as responsible behavior is crucial right now — but all very reminiscent of the conservative tropes that are layered within the killer-stalking-victim subgenre.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

Quando são observados os elementos típicos do horror *slasher*, há certa materialização da ideologia conservadora na configuração de um local (sobretudo uma área de subúrbio, vigiada por figuras de autoridade como pais, monitores ou policiais), da apresentação de um monstro violador (em geral, uma personagem maligna masculina), da definição de uma sobrevivente (conhecida como *final girl*) e de atos sexuais (sendo a disposição para o sexo e, por extensão de sentido, a tudo que provoque prazer, algo com consequências mortais) — componentes que expressam uma visão bastante reacionária acerca do destino das personagens, pois os que não cometem transgressão estão a salvo (Boer, 2017). No roteiro de Kevin Williamson e Katelyn Crabb, o contato simples com outra pessoa, de modo análogo ao papel do sexo no *slasher movies*, é considerado violação de uma interdição 'parental' (no sentido amplo das figuras ou discursos de autoridade), isto é, um desrespeito a uma ética *conservadora* da saúde — comportamento que mereceria punição, de acordo com a diegese do filme. Fora da ficção, colaborando para o aumento da curva de contágio da covid-19, negacionistas e/ou inconsequentes seguiam produzindo aglomerações e promovendo festas, o que se contrapunha à lógica do isolamento, do *lockdown* e do terror das "metrópoles vazias", um dos tropos da percepção ficcional do "vírus como monstro" (Nazário, 2023).

Sob um ponto de vista da tangibilidade, em um cenário de epidemia/pandemia, um tipo específico de paisagem do medo, como não há como dirigir a violência para o agente agressor, o patógeno em si mesmo, é mais comum que as pessoas ataquem, por força do terror

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

ao contágio, diretamente as pessoas contaminadas (Tuan, 2005). Na perspectiva do filósofo moçambicano José Gil, o medo da morte instaurado durante a pandemia era "o medo dos outros", visto que "o contágio vem inopinadamente, violentamente e ao acaso" e "qualquer um, estrangeiro ou familiar, pode infectar-nos" (Gil, 2021, p. 23)[11]. Em suma, como "o acaso e o contato passam a ser perigo e ocasião de morte possível, e todo encontro um mau encontro", entende-se que o imaginário coletivo tenha produzido semanticamente a imagem do outro como o "mal radical" (Gil, 2021, p. 23). Em *Isolamento mortal*, tal questão fica evidente uma vez que a não se trata de atacar o novo coronavírus, e, sim, de acertar as contas com as pessoas responsáveis por produzir situações de contágio e contaminação — o que, em outras palavras significa imputar alguém dos encargos de algo censurável, entendido no filme como a não obediência ao evitamento social e às medidas de biossegurança decretadas pelas autoridades. Ainda nessa senda, é possível, enquadrar, ainda que parcialmente, essa ficção cinematográfica dentro das narrativas de vingança por ser um ato de retaliação contra quem produziu um dano ou um "mau encontro": Pamela e Jason buscam suprimir a vida dos transgressores que acabaram inadvertidamente suprimindo a vida do filho Benji. Vale lembrar que, no intertexto estabelecido pelos nomes dos personagens antagonistas, igualmente estamos frente a uma história de vingança, pois em *Sexta-feira 13* Pamela Sue Voorhees decide vingar a morte do filho deficiente Jason, ocorrida em função da negligência dos monitores do Acampamento Crystal Lake.

11 O artigo de José Gil foi originalmente publicado no jornal *O público* em 15 de março de 2020.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

Entretanto, *Isolamento mortal* (e mesmo *Sexta-feira 13*) não satisfaz complemente um enredo de vingança porque, por mais que o espectador entenda as motivações de Pamela, não consegue se identificar com o projeto de reparação simbólica dela — afinal, o próprio roteiro decide tomar como ponto de foco as sobreviventes, Parker e Miri, decisão que torna as outras personagens pertencentes ao espectro do antagonismo. Ademais, no pressuposto típico desse enredo-mestre (Tobias, 2012, p. 9-10), o protagonista que busca vingança só o faz *depois* que as instituições tradicionais falharam em dar suporte à questão, o que abre espaço para a justificativa moral da justiça com as próprias mãos, contudo, em um tipo de punição que não exceda, simbolicamente, o crime sofrido. Pamela não quer apenas que Parker assuma responsabilidade pelo que considera um ato egoísta — festar em meio a uma pandemia —, mas também matar ela e toda a cadeia de envolvidos na morte do filho (que, ironicamente, estava festando com os demais, por isso não é uma vítima inocente, fator que neutraliza o suposto caráter legítimo da vingança).

Em última análise, Pamela surge como uma personificação da fúria vingadora que busca impor um juízo moral sobre a negligência dos que contribuíram para a propagação do novo coronavírus, resultando em tragédias como a morte de seu filho Benji. No entanto, essa tentativa de retaliação se apresenta como um eco distorcido de justiça, uma vez que o próprio Benji não é isento de responsabilidade por sua presença no evento que desencadeou sua infecção. Assim, a narrativa recusa a identificação plena com o projeto de vingança de Pamela, priorizando as trajetórias de sobrevivência de Parker e Miri.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

Ao optar por essa perspectiva, *Isolamento Mortal* desvia das convenções mais rígidas do horror *slasher*, expondo fissuras nos tropos conservadores do gênero. Embora a figura da *final girl* ainda carregue vestígios de moralismo sexual, o filme questiona se o julgamento imposto a personagens que transgridem regras sociais é realmente válido em um cenário onde todas as escolhas parecem impregnadas de consequências imprevisíveis. No fundo, a obra se posiciona como uma reflexão crítica sobre os limites entre responsabilidade individual e coletiva em tempos de crise, fazendo do horror uma lente poderosa para explorar os dilemas éticos e emocionais da era pandêmica.

Considerações finais

A pandemia de covid-19, uma das primeiras do século XXI, certamente produziu um forte impacto no imaginário coletivo, reacendendo temores antigos, mas não tão distantes temporalmente de outras epidemias/pandemias, como a do H1N1 em 2009-2010 ou a Gripe espanhola de 1919-1920. Quando o SARS-Cov-2 começou a propagar-se da China em direção a outros continentes, o maior temor residia na natureza pouco conhecida do vírus, em taxas altas de mortalidade, no quadro de complicações respiratórias severas, no colapso do sistema de saúde e no colapso do sistema funerário. O sentimento prologando de pavor frente à contaminação deveu-se, ainda, pelas ondas sucessivas de disseminação, pela falta de imunizantes e pelo desconhecimento acerca das possibilidades de transmissão, reinfecção e mutação do vírus. O tema da interrupção da vida social cotidiana igualmente afetou as pessoas, ganhando maior ressonância quando começaram os decretos governamentais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

de quarentenas, *lockdowns* e outras restrições de mobilidade — fatores que produziram impactos socioeconômicos, do desemprego à insegurança alimentar. Em tal contexto, seguindo o mote das "cidades vazias" (Nazário, 2023), com carros da polícia circulando pelas ruas a fim de alertar os cidadãos para que ficassem em casa, associado a um conjunto ostensivo de medidas profiláticas e de proteção — isolamento e distanciamento social, álcool gel, luvas de silicone descartáveis, máscaras cirúrgicas, *face shield*, termômetro infravermelho, higienização constante de superfícies — era de se esperar que a população reagisse como se estivesse diante de um filme, ou seja, como se a realidade só pudesse ser percebida "como um filme" (Sontag, 2003, p. 23).

A percepção da realidade ao modo de algo ficcional, conforme argumentou Susan Sontag ao discutir o impacto das pessoas frente ao 11 de setembro, pode ser aplicada ao contexto da pandemia de covid-19 como uma metáfora para a dificuldade em assimilar a magnitude do evento e seus desdobramentos. Sontag (2003) analisa como o cinema contribuiu para a naturalização da tragédia ao apresentar narrativas catastróficas com efeitos especiais realistas, criando uma interseção entre o imaginário e o real. Assim, eventos reais de grande impacto, como o atentado de 11 de setembro, poderiam ser descritos em termos cinematográficos — "irreal", "surreal", "como um filme" — para expressar o choque e a dificuldade em compreender a dimensão da tragédia.

No caso da pandemia do SARS-Cov-2, uma crise global que soava, inicialmente, improvável ou até ficcional para muitos, tal percepção

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

pode ter sido intensificada pela representação prévia de epidemias e pandemias em obras de ficção, como filmes de apocalipse viral. Diante da instabilidade coletiva, do pânico em relação à doença, do desassossego alarmante com o avolumar de casos de óbito, os efeitos da pandemia, no calor da hora, provocaram a percepção de que se desenrolava no planeta "o impensável, o inimaginável — o 'inacontecível'" (Pelbart, 2021, p. 14). O isolamento em massa, as ruas desertas e o medo invisível de um vírus pareciam evocar cenários já vistos na tela, criando um sentimento paradoxal de familiaridade e incredulidade. Afigura-se contraditório, portanto, que muitas pessoas tenham recorrido à ficção para tentar entender como lidar com a realidade[12], o que permitiu que *A peste*, de Albert Camus, publicado pela primeira vez em 1947, se tornasse um *best-seller* tardio ao lado do filme *Contágio* (Contagion, Steven Soderbergh, 2011), este entendido como narrativa premonitória (García, Markendorf, Philippov, 2021, p. 11-12). Durante a pandemia, muitos espectadores experimentaram a crise de saúde através das telas, seja acompanhando números de casos e mortes em gráficos, seja consumindo vídeos de hospitais lotados e ruas vazias. Esse distanciamento mediado pela televisão ou pelas redes sociais pode ter reforçado a sensação de irrealidade, transformando a tragédia em uma narrativa quase ficcional. Nesse processo, o real e a ficção se misturam: as imagens que antes imaginavam tragédias agora ajudam a dar sentido à realidade, enquanto essa mesma realidade

12 É curioso, por exemplo, que a *Folha de São Paulo* tenha publicado no caderno de cinema, durante a explosão da pandemia no Brasil, uma matéria intitulada *Filmes de pandemia ensinam o que não fazer em casos como o do coronavírus* (Balbi, 2020).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

parece se tornar algo saído de um filme, como se o impensável tivesse ganhado vida. Assim, a pandemia recente configurou um cenário onde o real e o imaginário se misturaram, oferecendo terreno para reflexões culturais e artísticas. O filme *Isolamento Mortal*, por exemplo, ilustra como o evento pandêmico foi reinterpretado em um gênero cinematográfico, transformando o impensável em algo familiar e, paradoxalmente, próximo.

Referências

BALBI, Clara. Filmes de pandemia ensinam o que não fazer em casos como o do coronavírus. *Folha de São Paulo*, Caderno de Cinema, 21 de abril de 2020. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/filmes-de-pandemia-ensinam-o-que-nao-fazer-em-casos-como-o-do-coronavirus.shtml. Acesso em: 24 out. 2024.

BLAKE, John. Coronavírus traz à tona praga de previsões do "fim dos tempos". *CNN Brasil*. Caderno Internacional, 22 de março de 2020. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/coronavirus-traz-a-tona-praga-de-previsoes-do-fim-dos-tempos/. Acesso em: 25 nov. 2024.

BOER, Raphael Albuquerque de. A perseguição do gênero e da sexualidade em 'Corrente do Mal' (It Follows). In*:* MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (Orgs). *Expressões do horror*: escritos sobre cinema de horror contemporâneo. Florianópolis: Biblioteca Universitária, p. 67-78, 2017.

CARROL, Nöel. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In*:* TADEU, Tomaz (Org.). *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GARCÍA, Flavio; MARKENDORF, Marcio; PHILIPPOV, Renata. Ficções e epidemias: paisagens, políticas e catástrofes. Apresentação de Dossiê. *Abusões*, n. 15, ano 7. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 5-16, 2021.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2006.

GIL, José. O medo. In: PELBART, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz (Orgs). *Pandemia crítica* – outono de 2020. São Paulo: Edições Sesc; N-1 edições, p. 22-24, 2021.

HALLOWEEN – A NOITE DO TERROR (Halloween). Direção: John Carpenter. Roteiro: John Carpenter e Debra Hill. Estados Unidos: Compass Internacional Pictures, Falcon Internacional Pictures e Falcon Internacional Productions, 1978. (91min.), color.

ISOLAMENTO MORTAL (Sick). Direção: John Hyams. Roteiro: Kevin Williamson e Katelyn Crabb. Estados Unidos: Blumhouse, Miramax, Outerbanks Entertainment, 2022. (83min.), color.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora da UFGM, 2009.

KORNGUT, Josh. *Slice & Dice*: How Post-Pandemic Horror Could Lead to the Next Golden Age of Slashers. Bloody disgusting. Editoral, 15 de junho de 2020. Disponível em: https://bloody-disgusting.com/editorials/3619982/slice-dice-post-pandemic-horror-lead-next-golden-age-slashers/. Acesso em: 24 out. 2024.

MARKENDORF, Marcio. Doença e monstruosidade no cinema de horror – uma leitura de 'Retornados', de Manuel Carballo. In: DONADA, Jaqueline Bohn; ZANINI, Claudio Vescia (Orgs). *Manifestações e intersecções do gótico*: de Otranto ao apocalipse. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 12-34, 2023.

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

NAZÁRIO. O vírus como monstro. In: MARKENDORF, Marcio; SÁ, Daniel Serravalle de; DROZDOWSKA-BROERING, Izabela. *Gótico*: perspectivas contemporâneas. Florianópolis: UFSC, p. 11-28, 2023.

PÂNICO (Scream). Direção: Wes Craven. Roteiro: Kevin Williamson. Estados Unidos: Dimension Films e Wood Entertainment, 1996. (111min.), color.

PÂNICO 2 (Scream 2). Direção: Wes Craven. Roteiro: Roteiro: Kevin Williamson. Estados Unidos: Dimension Films, Konrad Pictures e Craven-Maddalena Films, 1997. (120min.), color.

PELBART, Peter Pál. Prólogo – fragmentos para um arquivo do inacontecível. In: PELBART, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz (Orgs). *Pandemia crítica – outono de 2020*. São Paulo: Edições Sesc; N-1 edições, p. 13-20, 2021.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95741

RIPOLL, Leonardo; ROMANINI, Vinicius. Desinformação e epidemia semiótica: comentários a partir do filme Pontypool. *CASA*: Cadernos de Semiótica Aplicada, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 82-96, jul., 2024. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index. Acesso em: 24 out. 2024.

RODRIGUES, Mariana. Pânico: Qual é a origem da máscara do Ghostface? *Rolling Stone Brasil*, 29 de outubro de 2021. Disponível em: https://rollingstone.com.br/cinema/panico-qual-e-origem-da-mascara-do-ghostface/. Acesso em: 24 nov. 2024.

SAMPAIO, Jana; CERQUEIRA, Sofia. O submundo das festas clandestinas que se espalham pelo país na pandemia. *Veja* online, Caderno Brasil, 26 de fevereiro de 2021. Disponível em: https://veja.abril.com.br/brasil/o-submundo-das-festas-clandestinas-que-se-espalham-pelo-pais-na-pandemia. Acesso em: 24 out. 2024.

SEXTA-FEIRA 13 (Friday The 13th). Direção: Sean S. Cunningham. Roteiro: Victor Miller e Ron Kurz. Estados Unidos: Paramount Pictures, Georgetown Productions Inc. e Sean S. Cunningham Films, 1980. (97min.), color.

SEXTA-FEIRA 13 – PARTE 2 (Friday The 13th Part 2). Direção: Steve Miner. Roteiro: Ron Kurz, Victor Miller e Sean S. Cunningham. Produção: Georgetown Productions Inc. e Sean S. Cunningham Films, 1981. (87min.), color.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *A doença e suas metáforas.* A AIDS e suas metáforas. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Lívia de Oliveira. São Paulo: Unesp, 2005.

TOBIAS, Ronald B. *20 master plots* – and how to build them. New York: Writer's Digest Books, 2012.

TRUMP sugere tratar coronavírus com 'injeção de desinfetante' ou com luz solar. *El País*, Agência de Washington, 24 de abril de 2020, Seção Internacional. Disponível em: https://brasil.elpais.com/internacional/2020-04-24/trump-sugere-tratar-o-coronavirus-com-uma-injecao-de-desinfetante-ou-com-luz-solar.html. Acesso em: 22 out. 2024.

CASOS de intoxicação por desinfetante crescem em NY após sugestão de Trump, *Veja* online, Seção Mundo, 26 de abril de 2020. Disponível em: https://veja.abril.com.br/mundo/casos-de-intoxicacao-por-desinfetante-crescem-em-ny-apos-sugestao-de-trump. Acesso em: 22 out. 2024.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

11

FANTÁSTICO E CENAS DE INFLEXÃO DO PENSAMENTO

Maria Cristina Batalha

Maria Cristina Batalha
Professora Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ, Pesquisadora do CNPq.
Membro do GP (CNPq) "Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica"[1].
Membro do GT (ANPOLL) "Vertentes do Insólito Ficcional"[2].
Lattes: https://lattes.cnpq.br/5052083746041344.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-4957-0560.
Email: cbatalh@gmail.com.

Resumo: O estudo visa examinar o panorama literário francês no que diz respeito à literatura fantástica, tomada em seu sentido amplo. Embora a França não tenha uma tradição literária no campo do insólito ficcional, sua presença foi constante e marcou presença desde o final do século XVII, com Perrault e os contos de fadas, até os tempos atuais, aproximando-se do chamado Realismo maravilhoso ou Realismo fantástico. Neste percurso, destacamos 4 inflexões no campo do insólito, apontando nomes que figuram como referência no gênero tanto do ponto de vista dos estudos críticos a respeito, quanto dos textos ficcionais.
Palavras-chave: Produção literária francesa. Momentos de inflexão. Literatura fantástica.

1 Disponível em: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3970126234565717.

2 Disponível em: http://anpoll.org.br/gt/vertentes-do-insolito-ficcional e http://www.insolitoficcional.org.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Abstract: The study aimes to examine the French literary landscape regarding fantastic literature, taken in its broadest sense. Although France does not have a literary tradition in the field of fictional uncanny, its presence has been constant and marked from the end of the 17th century, with Perrault and fairy tales, to the present day, approaching the so-called magical realism or fantastic realism. In this trajectory, we highlight 4 inflections in the field of the uncanny, pointing out names that figure as references in the genre both from the point of view of critical studies on the subject and fictional texts.
Keywords: French literary production. Turning points. Fantastic literature.

Ao tentar percorrer os caminhos da literatura fantástica e suas inflexões teóricas e literárias, escolho a França como ponto de partida e como escopo para minhas reflexões por duas razões: a primeira, porque meu percurso de pesquisa sempre tangenciou a literatura francesa, quando não foi o eixo em torno do qual a reflexão crítica se construiu; a segunda razão, porque cristalizou-se a ideia de que a ficção fantástica e a tradição francesa encerram uma contradição entre si. Afinal, a produção cultural e literária francesas ao longo dos séculos tem como referenciais Boileau, o século XVII, o Classicismo, as Luzes do século XVIII, o racionalismo, os filósofos etc. Entretanto, se examinarmos alguns nomes de autores e obras vinculados à literatura fantástica nos diferentes estudos sobre o tema, inequivocamente chegaremos a nomes tais como Charles Perrault, Guy de Maupassant, Jules Verne, Maurice Leblanc, o célebre Inspetor Maigret entre tantos outros referenciais, sem esquecer daquele que, como veremos adiante, foi o autor da obra *O diabo enamorado* (1772), que, para

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

a maioria dos críticos do gênero, "inaugura" a literatura fantástica tomada em seu sentido mais restrito. Estes foram então os motivos que nortearam tal recorte geográfico e corpus ficcional.

Em segundo lugar, seria oportuno estabelecer aquilo que estou nomeando aqui como "fantástico". Ao longo dos 2 últimos séculos, surgiram várias teorias e concepções a respeito do fantástico, em função de temáticas, tradições culturais e heranças literárias diversas: fantástico gótico, romântico, maravilhoso, *Fantasy* entre outros. São textos bastante diferentes, reunidos sob esse rótulo comum e que formam un corpus bastante diversificado. O teórico francês Pierre Castex, nos anos 50, foi um dos primeiros a reconhecer a particularidade do fantástico, que ele tenta distinguir do maravilhoso e que, mais tarde, será objeto das análises de T. Todorov, imprimindo um viés mais restritivo à literatura fantástica:

> Le fantastique est caractérisé par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. (Castex, 1951, p. 8)

Seguindo-lhe os passos teóricos, outro estudioso francês, Roger Caillois, também se debruçou sobre o tema, definindo a ficção fantástica — ainda sem distingui-la dos outros gêneros que com ela fazem fronteira — como "l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne" (Caillois, 1966, p. 103).

O fantástico, ou pelo menos aquilo que podemos designar como tal, com suas variações segundo a época e os críticos, suscitou diferentes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

teorias sobre sua essência, seus efeitos, sua temática e sua estrutura. Elas tentam determinar o pertencimento ou não de uma narrativa a esse gênero, mediante critérios muitas vezes heterogêneos, variando de um crítico para outro. Ocorre também que, ao lermos um romance ou um conto, formamos sobre ele uma ideia de gênero e lhe atribuímos logo um rótulo. No entanto, antes de terminar a leitura, esse esforço classificatório pode não se concretizar, frustrando expectativas.

Pode-se entender o fantástico como uma constelação de gêneros, sub-gêneros, modos, que têm em comum a presença de um elemento que introduz uma ruptura naquilo que o senso comum considera como "normal". Essa ruptura pode vir da presença de um ser/acontecimento sobrenatural ou simplesmente da lógica de causalidade, levantando dúvidas quanto à ordem que se considera a realidade compartilhada por todos. Para que isso ocorra, é preciso que haja um contexto de realidade que é rompido pela chegada de um elemento que introduz a dúvida, instalando o jogo entre possibilidade/impossibilidade. Para David Roas, por exemplo, a ideia do fantástico "tem mais a ver com uma categoria estética que com um conceito circunscrito aos limites estreitos e às convenções de um gênero", e assim sendo, o conceito de fantástico é entendido como "um discurso em constante relação intertextual com esse outro discurso que é a realidade entendida sempre como uma construção cultural" (Roas, 2014, p. 8). Afinal, como explica Jaime Alazraqui: "La definición de una forma literaria busca facilitar el estudio de esa forma, comprender sus posibilidades y límites y distinguir su función y funcionamiento de formas semejantes" (Alazraqui, 1999, p. 22).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Nesse espectro de gêneros/modalidades/categorias em que aparece um elemento que foge à nossa compreensão da realidade, e que aqui estamos designando por fantástico, pode-se destacar, indo do mais abrangente ao mais restrito, do conto maravilhoso (troca de um universo "real" por outro "mágico") ao romance/conto policial, quando o mistério é esclarecido ao final.

Em um esforço classificatório que desse conta do conjunto da produção fantástica em todos as suas manifestações genéricas, seus sub-gêneros, modos de narrar, poéticas da incerteza entre outros, Flavio García (2021, p. 276-291) propõe com pertinência um rótulo mais abrangente: insólito ficcional. Para efeito de praticidade, continuarei aqui a usar o termo "fantástico" para elencar algumas de suas manifestações no arquivo literário francês e apontar os momentos de inflexão na história do gênero.

Se há países onde o fantástico teve uma presença mais marcante e serve de referencial para suas manifestações de maneira geral, há outros em que essa produção é bem mais modesta, embora ela tenha sido constante e tenha deixado nomes que são incontornáveis quando se pensa na fantástico de modo geral, como é o caso de Guy de Maupassant, que inspirou vários contistas brasileiros, por exemplo[3].

Em seu estudo sobre o gênero, Tvetzan Todorov (1970) coloca o fantástico entre dois extremos: o maravilhoso e o estranho. Também aí, é no arquivo literário francês que alguns autores e obras se destacam e servem de baliza para estudos críticos e emulação para novas produções. É o caso dos legendários Arsène Lupin, protagonista

3 A esse respeito: (Neves, 2012).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

de Maurice Leblanc (1864-1941), e do inspetor Maigret, criado por Georges Simenon (1903-1989) que, embora sendo suíço, assim como Rousseau, figura no panteão de autores franceses. Podemos também evocar o nome de Gaston Leroux, criador da famosa novela *O fantasma da ópera* (1909). Sabemos que, no caso do romance policial, não é a subjetividade de personagens ou sua consciência dos fatos que os impulsiona à decifração, mas sim a sua capacidade intelectual que se vê estimulada e suscita a vontade de resolver o mistério. Por conseguinte, embora citado muitas vezes no escopo da ficção fantástica, pode-se considerar que o relato policial e de mistério se encaixam no conjunto mais amplo de obras chamadas "realistas", pois o mistério inquietante é decifrado. O enigma se coloca assim fora do personagem (não é uma alucinação, um sonho, um acesso de loucura), e sua interpretação estará em consonância com a consciência que os outros personagens terão do mesmo fato; ou seja, o mistério é comum a todos, inclusive a nós, leitores. Diferentemente do romance policial, na literatura fantástica, personagem e fenômeno se confundem em uma cumplicidade que não pode ser compartilhada pelos outros e tampouco pelo leitor.

No outro extremo, temos o conto maravilhoso, baseado em lendas locais, mitos, fenômenos inexplicáveis para os quais se tenta dar um resposta/explicação. E uma das temáticas recorrentes neste tipo de literatura repousa exatamente sobre os ritos de iniciação e de passagem, ancorados nas sociedades desde tempos imemoriais, que se articulam com o destino individual do herói, marcando as etapas de sua trajetória de aprendizagem. A partir da tradução francesa de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Antoine Galland das *Mil e uma noites*, de origem islâmica, Charles Perrault (1991) recolhe histórias orais nos *Contes de ma mère l´Oye*, de tradição oral e assentados em convenções folclóricas ancestrais, que foram transcritos por ele em 1697. Embora Perrault tenha defendido ardentemente a manutenção da tradição oral do conto popular, em sua transposição escrita, o autor insere as suas "moralidades" ao final do relato, intervindo sobre os eventuais conteúdos abstratos do texto: ou seja, ao mesmo tempo em que produz o texto, ele o interpreta. Comum a todos eles, há a aceitação do maravilhoso como tal e não há questionamento sobre a existência ou não dos fenômenos. Trata-se de histórias bastante conhecidas como *Chapeuzinho vermelho*, *O pequeno polegar*, *A Bela adormecida, Cinderela* e *O gato de botas*. A iniciativa de Charles Perrault abre caminho para o resgate de contos nacionais alemães, os *Märchen,* movimento que está na origem do chamado primeiro romantismo.

No conjunto de obras de ficção científica, também a França impõe o nome de Jules Verne como referência incontornável, embora nessa modalidade ela não tenha produzido frutos de grande relevância que lhe dessem sequência. É, portanto, nesse arquivo literário que vamos buscar demarcar as inflexões do fantástico do século XVIII até os dias de hoje, sabendo que o percurso não será exaustivo e que, forçosamente, deixaremos de fora obras e autores não menos importantes dos que aqueles que serão mencionados aqui.

A PRIMEIRA INFLEXÃO

O século XVIII é o século do Iluminismo, da Razão e dos chamados grandes filósofos que disseminam suas ideias por várias cortes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

europeias, junto aos "déspotas esclarecidos". Mas ele é também o século da Revolução francesa. É então nesse momento de ruptura, de incertezas e de convergência de diferentes forças sociais, correntes filosóficas e universos mentais opostos, desacreditando todo um universo mental baseado na magia, nas crenças, nas superstições, que nasce a literatura fantástica, e, aqui, em seu sentido strito, ou seja, o sentido mais todoroviano, de hesitação quanto à natureza da interpretação do fenômeno extraordinário; isto é, aquilo que faz com que o leitor hesite quanto à natureza do fenômeno que escapa à realidade dos fatos.

Nesse período, no campo da literatura, abrem-se dois caminhos que tentam responder aos impasses desse momento de guinada no pensamento: por um lado, há um movimento no sentido de resgate do maravilhoso, do reencantamento (em parte como reação ao Terror) e, por outro, surge uma literatura que encena essa crise, não trazendo respostas nem pelo escapismo (maravilhoso), nem pela resolução das dúvidas de ordem filosófica ou racional. O nome que se destaca nesse movimento de recuperação da fantasia como "alívio" para a crise e a tensão abertos pela Revolução é Charles Nodier.

Para Nodier, a imaginação é a fonte das religiões e a fé protege o homem em seus momentos de crise. Em sua concepção, o conto de fadas ou as histórias maravilhosas são definidas como uma "epopéia em miniatura" (Nodier, 1957, [1850], p. 25) e os 41 volumes do *Cabinet des fées* oferecem ao público burguês aquilo que a *Bibliothèque bleue* oferecia ao gosto mais popular e menos sofisticado. Nodier levanta sua voz em favor da volta da fantasia como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

resposta a uma necessidade humana e àquilo que ele considerava como empobrecimento ao qual havia chegado a literatura de sua época, marcada pelos dissabores e incertezas geradas pelo processo revolucionário e pela imposição do domínio da razão. Jean Fabre destaca com propriedade as estreitas relações do gênero fantástico com a Revolução, processo histórico que culmina com um regicídio, carregando consigo uma mudança radical de valores éticos, morais e político-sociais. Diz ele:

> À margem de qualquer debate mais ou menos político, em seu conjunto, a Revolução impõe-se como o lugar onde as problemáticas aqui evocadas se encarnam. Emaranhado de contradições entre a racionalidade e a mística (a deusa Razão), a liberdade e o terrorismo de Estado, os Direitos do Homem e sua negação, considerando-se ou não a pressão das circunstâncias, a Revolução traduz a esquizofrenia do homem novo e, ao mesmo tempo, mais prosaicamente, as dificuldades insuperáveis que experimenta, sob sua feição burguesa, em assumir um poder que lhe escapa, espremido entre as forças antigas e as novas (as das classes que posteriormente chamaremos de perigosas). Tensão esta que não é senão a face pragmática das contradições da episteme e da ideologia. (Fabre, 1992, p. 51)

Há, no entanto, uma segunda resposta à crise de pensamento e é nesse contexto específico que surge a literatura fantástica, nos moldes explicitados por Todorov, embora ainda não nomeada como tal. No plano da produção literária desse momento, a literatura se beneficia de um contexto europeu particularmente rico em novas experiências literárias. Podemos considerar o século XVIII como um dos mais frutíferos em termos de descoberta de novas opções

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

narrativas: a novela picaresca é reinventada sob a forma de conto filosófico (Voltaire), ressurge o romance epistolar, o romance de formação e a literatura de viagens, descobre-se a psicologia interior dos personagens e a grande literatura confessional, rica em descrições dos impulsos do coração e dos desejos, com suas paixões secretas, seus sonhos e suas visões, campo de eleição para o desenvolvimento do gênero fantástico.

Pode-se constatar, como faz Roger Caillois (1966, vol. 1), que existe uma verdadeira sincronia com relação ao nascimento do fantástico em seu sentido mais amplo: entre Cazotte que publica seu romance em 1772, Hoffmann, que nasceu na Alemanha em 1778, e Dostoievski, na Rússia, em 1821, surgem quase todos os grandes representantes da literatura fantástica em diferentes partes do mundo coberto pela cultura ocidental. Como espaço que pretende escapar às contradições derivadas de uma Razão universal que se propõe a deitar sua luz sobre todas as coisas, a ficção do final do século XVIII vai tentar responder através de uma criação concebida como oxímoro.

É nesse contexto de experimentação e questionamentos que surgem 2 autores cujos nomes estão indissoluvelmente associados à literatura fantástica: Jacques Cazotte (*O diabo enamorado, 1772*), e Jan Potocki (*O manuscrito encontrado em Saragossa, 1805*). Embora ainda não nomeada ou tampouco identificada como tal, os críticos teóricos do fantástico são unânimes em atribuir a Cazotte o papel de pioneiro da literatura fantástica (em sentido estrito), embora, como alertei, ainda não rotulada como tal. Lembro que até o início do século XIX, toda literatura onde havia o elemento sobrenatural/mágico era

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

chamada indiscriminadamente de maravilhoso, fantástico, mágico etc. Ou seja, o fantástico ainda era um adjetivo e não apontava para um gênero ou modo específico de narrar. Preso aos padrões estéticos do século XVIII, o romance *O diabo enamorado* é uma síntese de fontes orientais, no lastro da tradução das *Mil e Uma Noites*, feita por Antoine Galland (entre 1704 e 1717), e das recentes descobertas das ruínas de Pompeia. Norteada por uma imaginação ingênua e pelo gosto por jogos dramáticos de tradição marivaudesca, a vivacidade das peripécias e o ritmo acelerado da narrativa fazem da obra de Cazotte uma obra facilmente identificada com seu século.

O romance conta a história de Alvare que, em conversa com amigos sobre a cabala, doutrina esotérica complexa e muito em voga na ocasião, é levado por estes a evocar o diabo nas ruínas de Portici, perto de Nápoles. Movido pela curiosidade e desejoso de realizar a experiência, aceita o desafio proposto por Soberano, "profundo conhecedor das ciências ocultas". O demônio surge então sob a forma grotesca de uma cabeça de camelo que pergunta "Che vuoi?". Logo em seguida, este se transforma em um cãozinho, que acompanhará Alvare por toda parte; o demônio sofre uma segunda transformação, assumindo a forma hermafrodita de um pagem que, por sua vez, passa posteriormente à imagem de uma encantadora jovem chamada Biondetta. Esta tenta por todos os meios seduzir o rapaz e mantê-lo sob sua influência.

Alvare, conhecendo sua origem demoníaca, procura resistir aos encantos de Biondetta que, contrariando a tradição da literatura maravilhosa que enfoca os espíritos elementares, sofre como uma

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

simples mortal com a indecisão de Alvare. Instala-se então entre os dois um amor ambíguo, contra o qual a mãe do protagonista busca alertá-lo em nome do bom senso e da tradição. Depois de inúmeras aventuras em que este consegue fugir da sedução de Biondetta, o jovem acaba por deixar-se levar pelos encantos da moça. Porém, no momento da consumação do amor, esta relembra a Alvare sua verdadeira origem e sua figura se transforma novamente em cabeça de camelo, como durante sua primeira aparição. Alvare desperta então como de um pesadelo maldito, segue para casa de sua mãe, na Espanha, onde o doutor Quebracuernos lhe explica as artimanhas do diabo que quase causaram sua perdição, sugerindo que a partir de então o jovem estaria amadurecido para viver um amor verdadeiro, sem os riscos dos excessos da adolescência. Assim, *Le diable amoureux* retraça a história de uma tentação, levando em conta paralelamente, a liberdade humana, a salvação de Deus e a ação do demônio. O percurso iniciático é então reduplicado pelo deslocamento geográfico que vai da França à Espanha, passando por Veneza, na Itália, país da ópera e do carnaval, onde a realidade se transforma em máscara e em *personae* que se apresentam no teatro. Assim, ao país da incredulidade que representa a França, opõe-se à Espanha, identificada com a religiosidade e a devoção; da mesma forma que Veneza, terra que deve seu nome a Vênus, é o símbolo da frivolidade, em oposição à cidade espanhola de Maravillas, espaço do paraíso "maravilhoso".

No *Diable amoureux*, o homem se transforma no palco de uma luta mais ampla entre as forças do Bem e as forças do Mal.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

No combate travado no interior do próprio indivíduo, Satã, apesar de seu imenso poder, só poderá triunfar se conseguir o abandono completo da alma humana, cuja liberdade é, no entanto, capaz de se opor às artimanhas do diabo. Seria oportuno lembrar que "diabo" — *diabolos* — vem de *diaballein* que quer dizer "dividir", logo, etimologicamente, "diabo" corresponde à divisão (Fabre, 1992). Vejam aí que já se insinua a contradição entre acreditar ou não na força absoluta da Razão, desconfiando de seu poder sobre a tradição. Assim, uma das lições implícitas nesta obra mostra como é difícil para o homem cumprir seu dever moral pautando-se apenas por sua racionalidade. Alvare, apesar de raciocinar e analisar friamente a situação, aceita a presença diabólica de Biondetta, persuadindo-se de que uma jovem tão sedutora seria incapaz de provocar algum malefício, permanecendo dividido entre o "acreditar" e o "não acreditar", dúvida que é vivida também pelo leitor, pois o narrador desautoriza uma leitura conclusiva a respeito.

A obra de Cazotte ilustra a permanência de idéias que circulavam durante o período e exerciam resistência ao império da razão que dominava o século, fornecendo-nos indícios de que a corrente ocultista dos Iluminados ultrapassava as sociedades e os grupos que se reuniam em torno do assunto e vinha integrar um quadro mais geral das idéias da segunda metade do século, dominado pelos enciclopedistas. Ao humanismo das Luzes que acredita no poder de criação e de raciocínio do homem, Jacques Cazotte nos acena para os riscos que correm aqueles que veem no conhecimento empírico a única via de acesso para o entendimento do mundo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

A opção pelo caminho do sobrenatural traduz a vontade de trazer à discussão toda uma corrente de pensamento que se mantinha viva e que propugnava que nem tudo poderia ser explicado pelas ciências, pela razão ou pelo espírito humano. No entanto, se a leitura da obra provocou inquietação no leitor e abalou seu horizonte de expectativa, foi porque Cazotte não colocou a razão em oposição ao ocultismo, mas sim, pela recusa de uma interpretação de via única, deixou a ambiguidade sobre seus significados em suspense e contrariou o pacto de realismo que presidia o horizonte de leitura de sua época.

No plano narrativo, o autor deixa em aberto a natureza do fenômeno, o que possibilita a dúvida quanto ao tipo de relato que se tem diante de si: pode ter havido a intervenção direta do sobrenatural, mas tudo pode não ter passado de um sonho. O desfecho sugerido por Cazotte traduz a recusa de atribuir um sentido único para seu texto e deixa flutuar, pelos "brancos" da narrativa, possibilidades múltiplas de interpretação. Circunscrito ao seu tempo, é somente com o movimento romântico que o romance de Cazotte será lembrado por Gérard de Nerval (1976 [1845], p. 297-356,), mas é ela que servirá de referência para alguns teóricos do gênero, que a apontam como marco inaugural pela impossibilidade do leitor em optar por uma interpretação pela via do maravilhoso (intervenção do sobrenatural) ou pela explicação pautada na razão (foi um sonho, apenas imaginação fértil do rapaz etc.).

Assim, paradoxalmente, é na França que são criadas as condições que propiciam um universo mental favorável ao aparecimento da literatura fantástica como uma estética vinculada à modernidade e às

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

inquietações do homem moderno. A confiança no homem, instituído como centro do discurso, leva à visão otimista de sua capacidade infinita de tolerância e de transformação. O Homem "saudável" e "socialmente integrado" sujeito da razão renovadora, encarnação do Bem e construtor do progresso, colocava-se em um polo oposto ao do Homem "perverso", "monstruoso", encarnação do Mal, aquele que destrói a imagem positiva que se trabalha para construir. Na verdade, a apropriação da figura do demônio em vários romances da época aponta para a tentativa de captar as reações humanas diante dos aspectos mais intrigantes e perturbadores da problemática do Mal. Rousseau faz da doutrina da bondade original em luta contra o Mal degenerador presente na civilização a temática central de toda sua obra. Daí, a grande questão salientada por Ernst Cassirer: "Como o mal e a culpa podem ser imputados à natureza humana, se ela própria em sua constituição original está livre de todo o mal e de toda culpa e desconhece toda perversão radical?" (Cassirer, 1999, p. 71) Por isso, ao otimismo utópico da Ilustração, responde a literatura de Sade com sua carga explosiva de pessimismo e perversão. Na tradição materialista e libertina da literatura setecentista, Sade propõe explorar o lado mais obscuro da experiência humana levada aos seus limites. Este, com sua visão trágica do homem como opressor de seu semelhante, seguindo o modelo racionalista de argumentação, desconstrói o programa do homem positivo que a razão iluminista instaura no século XVIII e mostra as brechas desse discurso do progresso.

Assim, como permanecia um quadro social, religioso e político que alimentava as incertezas e inspirava o medo, as correntes

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

ocultistas ganhavam importância e encontravam um solo fértil para desenvolver-se. Neste fio de raciocínio, lembramos que os termos "Luzes" e "Iluminismo" têm uma etimologia comum e são definidos, um em relação ao outro. No momento em que tudo passava pelo crivo das ciências, os saberes e as práticas ocultistas também buscavam ancorar-se na perspectiva da experimentação científica. Conforme observa Michel Foucault a respeito do final do século XVIII em sua *Histoire de la folie*:

> Le mal qu´on avait tenté d´exclure dans l´internat réapparaît, pour la grande épouvante du public, sous un aspect fantastique. On voit naître et se ramifier en tous sens les thèmes du mal, physique et moral tout ensemble, et qui enveloppe dans cette indécision, des pouvoirs confus de corrosion et d´horreur. [...] Le sadisme n´est pas un nom enfin donné à une pratique aussi vieille que l´Eros; c´est un fait culturel massif qui est apparu précisément à la fin du XVIIIe siècle, et qui constitue une des plus grandes convertions de l´imagination occidentale: la déraison devenue délire du coeur, folie du désir, dialogue insensé de l´amour et de la mort dans la présomption sans limites de l´appétit. [...] Toute cette brusque conversion de l´imagination occidentale n´a-t-elle pas été autorisée par le maintien et la veille du fantastique dans les lieux mêmes où la déraison avait été réduite au silence? (Foucault, 1972, p. 357)

A SEGUNDA INFLEXÃO

O final do século XVIII, prenunciando o Romantismo, surge, ainda em reação às ideias iluministas francesas que se espalham por toda a Europa, o romance gótico — também chamado pelos franceses de *roman noir* —, com seu desfile de fantasmas, masmorras mal-

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

assombradas e peripécias extraordinárias. A modalidade aparece na Inglaterra por volta do final do século XVIII e responde por uma estética de exacerbação do horror. O universo macabro, com seu cortejo de espectros e castelos em ruínas também será incorporado à temática do fantástico, pois o espectro traduz, além do impacto de horror que provoca, o espaço para além da morte e a permanência de um tempo passado, diante de um presente que se mostra insatisfatório e inseguro.

Esse tipo de texto fantástico, que explora de modo exacerbado a temática do gótico (tratamento do espaço, cenas de impacto, horripilantes, linguagem exacerbada etc.) dá origem a obras que provocam *frisson*, arrepios, ou seja provocam um "frenesi", e serão por isso rotuladas como uma "literatura frenética". O termo "frenético" é empregado pela primeira vez por Charles Nodier, em 1821, em um artigo dos *Annales de la Littérature et des Arts* (Milner, 1960, tomo 1, p. 269) e surge como um revigoramento do *roman noir*, devido ao grande sucesso angariado pelas traduções francesas de Maturin e de Byron, que vêm encontrar uma tendência, já manifesta, de uma literatura do terror e do sobrenatural.

A partir de 1820, define-se uma escola propriamente "frenética", que desenvolve uma nova mitologia para exprimir as angústias e as ambições do homem moderno. Ao feérico, vem opor-se o frenético que chega à França com o *roman noir* inglês e seu cortejo de ruínas, paisagens lúgubres, fantasmas sanguinários e malfeitores capazes das piores crueldades. Após os anos revolucionários, o terror havia se popularizado e, ao Terror e seus horrores "reais", vinham se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

substituir os horrores “imaginários”, “ficcionais”, exercendo junto aos leitores sua função catártica.

É nesse quadro maior de fermentação política e flutuação estética que chegam as primeiras traduções dos contos de E.T.A. Hoffmann, atribuídas, sobretudo, a Loève-Veimars, que publica os primeiros *Contes fantastiques*. Pode-se explicar o interesse pela literatura de Hoffmann por dois motivos fundamentais: primeiro, um certo esgotamento do romance histórico no período do final dos anos 20 e início dos anos 1830; segundo, pela saturação da tradição do *roman noir* inglês. Embora a literatura de imaginação e a literatura de observação sigam caminhos diametralmente opostos, a admiração suscitada pelo contista fantástico alemão se justifica pelo fato de que ele faz a ponte entre as duas estratégias narrativas, ou seja, a da fantasia e a da observação minuciosa da vida real. Sua obra ficcional vem então estabelecer um elo entre o *roman noir* e o romance histórico, ambos já em um ponto de esgotamento para o público da época.

Théophile Gautier foi um dos primeiros a tecer elogios a E.T.A. Hoffmann e a popularizar o gênero, até então identificado com uma literatura de apelo popular e reservado a escritores quase desconhecidos. É a partir das traduções da obra do contista alemão, ou seja, a partir de 1829 — e que vão inspirar alguns autores românticos franceses —, que o caminho da literatura fantástica é restabelecido neste país, seduzindo escritores que ocupavam lugar de destaque no cenário intelectual francês e atribuindo valor de “alta literatura” ao novo gênero.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Assim, com a acepção nova que adquire a partir da introdução de Hoffmann na França (1828), e diferente de sua significação inglesa, o adjetivo "fantástico" vira moda por volta de 1830, com os contos e novelas de Théophile Gautier, que se declara explicitamente um epígono do contista alemão. Esses textos são publicados em revistas e jornais do período romântico e em algumas coletâneas de contos, fixando dessa forma o gênero e trazendo popularidade a esse novo modo de escritura. Também foi a partir de Hoffmann que "fantástico" passa de adjetivo a substantivo. Ou seja, passa a ter vida própria como um novo "gênero" que não se coaduna mais com o simples maravilhoso nem com o romance gótico, com seus cenários de castelos e masmorras medievais. Como lembra Italo Calvino (2004, p. 13) no que diz respeito à primeira metade do século XIX, "conto fantástico" é sinônimo de "conto à la Hoffmann" (p. 12). Desde a Rússia, com Nikolai Gogol (1809-1852) e Nikolai Leskov (1831-1895), passando pela França, com Charles Nodier (1780-1844), Gérard de Nerval (1808-1855) e Théophile Gautier (1811-1872), até na Inglaterra, com Mary Shelley (1797-1851) e Dickens (1812-1870), é possível reconhecer a influência do escritor alemão.

O conto e a novela fantástica hoffmanianos nos remetem a uma certa forma de narrativa e de composição, que os distingue do conto maravilhoso, pois elas constituem um desafio à verossimilhança e à razão, apagando a fronteira, até então estável e bem definida, entre aquilo que tem a ver com a realidade empírica e aquilo que nos remete ao sobrenatural ou ao irracional.

A publicação do romance de Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, em 1831, também suscita aproximações com a obra de Hoffmann,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

como se pode ler nos jornais e revistas críticas da época. Nesta obra, que Balzac classifica como "filosófica", o herói, Raphaël de Valentin, desiludido com a vida que lhe imprime miséria e desilusões, pensa em suicidar-se. Entrando aleatoriamente em um antiquário, vislumbra um pedaço de pele de camurça, capaz de propiciar-lhe a realização de todos os seus desejos. Entretanto, à medida que o objeto vai satisfazendo os pedidos de Raphaël, a pele do animal também vai diminuindo de tamanho, o que significa que sua vida também vai se consumindo. Instala-se então uma luta desesperada entre a satisfação de seus desejos e a perspectiva do fim de sua própria vida. Embora o romance não tenha sido considerado como "fantástico" para os críticos que se ativeram aos critérios estabelecidos por Todorov, uma vez que a leitura que pode apontar para uma interpretação puramente alegórica, a presença do elemento "estranho" — a pele de camurça — autoriza diversas aproximações com a obra do autor alemão.

Um nome se afigura como central no panorama literário e artístico do século XIX francês no período que abordamos aqui, com implicações diretas para a fixação do gênero e a fortuna crítica da literatura fantástica no país: Théophile Gautier. Em primeiro lugar, porque o autor participa dos debates em torno do Romantismo, do Realismo e do Simbolismo, entendidos aqui não como estéticas que se sucedem no tempo, mas sim, como observa a pesquisadora Celina Mello, como "integrantes de uma episteme moderna e coexistindo no mesmo espaço histórico" (Mello & Catharina, 2010, p. 32). Vamos tomar brevemente o exemplo de alguns contos e novelas fantásticas de Théophile Gautier (1811-1872) para examinar como o gênero se atualiza no período romântico francês.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Em *La Cafetière* (1831), a primeira novela de Théophile Gautier, as técnicas e habilidades do jovem contista não deixam dúvidas quanto à filiação assumida (Hoffmann), mostrando sua ressonância na temática e nos procedimentos narrativos inspirados no autor alemão, sobretudo quanto à justaposição da "vida exterior real" e a "vida interior e imaginativa". A novela *La Cafetière*, bastante próxima dos recursos próprios do *roman noir* para provocar o "efeito de mistério" é caracterizada como fantástica (sentido estrito todoroviano), pois já sustenta uma retórica que, para impor o indizível, opera uma subversão da representação de seus quadros e de seus suportes.

Em *La cafetière*, surgem então as estratégias para trazer à tona fatos ocorridos em um tempo remoto, misturando assim os limites entre passado e presente, além da ambiguidade do olhar de testemunhas que tentam dar sentido ao que parece lhes escapar à razão. Théodore, protagonista de nome sugestivamente hoffmanniano, perde seus referenciais ao deparar-se com a presença da jovem Angela, morta dois anos antes:

> Eu não tinha mais nenhuma ideia da hora nem do lugar; o mundo real já não mais existia para mim, e todos os lugares que me ligavam a ele estavam rompidos; minha alma, livre de sua prisão de lama, nadava no vazio e no infinito. (Gautier, 1981, p. 830, tradução nossa)

Sabemos que há temas particularmente românticos: a mulher idealizada e inacessível, a vida após a morte, a visão do sonho como uma segunda vida, o passado e a infância como refúgio melancólico, o fracasso na realização dos desejos etc. Esses temas aparecem nas novelas de Gautier na forma de mortas apaixonadas (*La morte amoureuse*),

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

ligadas a espaços oníricos: o vampirismo surge como única maneira da posse efetiva do objeto amado, mas isso supõe um além, situação que aproxima-se da morta que aparece nos sonhos. Em *Omphale*, *La cafetière* e *Arria Marcella*, a temática se reproduz, e vemos figuras que não pertencem ao mundo "real", marcando a oposição entre o normal e o ideal e justificando a passagem da vida para a morte através do sonho onde, então, o amor se realiza. Em *La morte amoureuse* (*A morta apaixonada*), Gautier explora todas as implicações possíveis da hipótese onírica: o desdobramento do personagem, sua vida dupla, que imaginamos erradamente cindida em duas partes, separadas pela linha de demarcação do sonho. O desdobramento da personagem em, de dia, um monge cumpridor dos preceitos religiosos; de noite, invadido pelo desejo e as orgias propostas pela aparição de uma mulher/vampira que o leva ao desatino.

Outros nomes durante do romantismo também se destacam no cenário francês: Prosper Mérimée, Pétrus Borel (Petit Cénacle), Balzac (*La peau de chagrin*, *L'elixir de longue vie*, *L'auberge rouge* etc.) e o próprio Victor Hugo (*Han d´Islande*), com ênfase na estética do grotesco como instrumento para provocar o efeito de horror/terror.

Embora coexistindo à mesma época das primeiras narrativas de Gautier, algumas obras de Edgar Allan Poe, Balzac, Villiers de L'Isle Adam e Prosper Mérimé, por exemplo, recusam as facilidades românticas de migração para o onírico do conflito entre o verossímil e o impossível. Após o advento da fotografia, das traduções de Edgar Allan Poe por Baudelaire e a grande vaga da corrente realista, alguns desses textos fazem com que o impossível venha

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

a se produzir, mas colocam o narrador a uma distância irônica daquilo que parece inconcebível, como é o caso de *La Vénus d'Ille*, de Prosper Mérimé. O narrador é um arqueólogo que vem ao encontro de M. De Peyrehorade (nome inspirado em um lugar real), proprietário de um antiquário provinciano. Este o convida a conhecer ruínas antigas, onde descobre, por acaso, uma estátua de Venus, imagem que o inquieta por sua extrema beleza e também pela crença de que esta tem poderes de provocar acidentes. M. de Peyrehorade mostra ao narrador a estranha inscrição que consta em sua base: *Cave amantem*, ou seja, "se ela te ama, tome cuidado". Em uma brincadeira entre homens, o filho do arqueólogo coloca no dedo da estátua seu anel de noivado. Mas, ao tentar retirar seu anel, percebe que a estátua havia dobrado o dedo. O jovem casa-se posteriormente e é encontrado morto, com o corpo esmagado sob um peso excessivo. A estátua havia assumido uma expressão aterradora, parecendo saborear as desgraças ocorridas na casa de Peyrehorade, ao estender seu poder destrutivo mesmo após a morte de seu proprietário.

Se a narrativa fantástica do período romântico ilustrava uma imagem da realidade empírica como duplo onírico, os contos e novelas que surgem ao longo do século, sobretudo as que são contemporâneas dos movimentos realista e naturalista — e que permanecem até os dias de hoje — são tão multiformes quanto os horrores que eles trazem à tona, ou seja, eles tentam dar forma àquilo que está vinculado a uma ideologia positivista que parte do princípio de que tudo que é real é representável, ou então não poderia existir.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Os efeitos do magnetismo, as experiências de drogas como o haxixe e os relatos de reencarnação atestam para a necessidade de ancorar o fantástico em causas físicas, com predominância de um substrato racionalista. Como assinala Roger Caillois (1960), quanto mais o mundo referencial é sólido e coeso, mais a ruptura produzida pelo encontro com o inominável torna-se insuportável, aumentando a angústia que isso desencadeia.

Outro tema frequente no ideário romântico é a passagem do animado para o inanimado. Ele vai aparecer em inúmeros textos da época e, em Gautier, ele está presente em *Omphale*, por exemplo, mas ainda sob um aspecto harmônico, como em *A morta apaixonada*. A ultrapassagem da fronteira e as incertezas que esta suscitam não possuem a dimensão angustiante que assumirá posteriormente com Guy de Maupassant e Franz Kafka.

Na passagem dos anos 1850 para os 1860, na França, a chamada literatura frenética já perdia seu fôlego, ao passo que, no fluxo de inovações literárias, impunham-se as novas exigências do cânone naturalista, corolário do realismo, deixando de lado os comportamentos extremos, os cenários de horror e os arroubos melodramáticos. Assim, subgêneros decorrentes de novos modos de produção ficcional, e respondendo a novas expectativas do leitor durante o século XIX, promovem alterações significativas na ficção do insólito, tendendo, sob a égide de Edgar Allan Poe, para o mistério e o romance policial.

A partir da segunda metade do século XIX, sob a influência do escritor americano e de Baudelaire, seu tradutor, instala-se uma nova

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

modalidade do gênero, mais lógica e mais científica que a precedente. Com os contos de Villiers de L'Isle-Adam e de Maupassant, inicia-se a passagem do modelo romântico para o modelo realista do conto fantástico, em certa medida já antecipado por Poe, com sua preocupação com a análise dos fenômenos paranormais e o rigor científico que pretende imprimir a seus textos fantásticos. O simples "fantástico" passa então a ser nomeado de "extraordinário", assim como os contos de Villiers de l'Isle-Adam serão "cruéis" e os de Barbey d´Aurevilly serão conhecidos como contos "diabólicos".

Mesmo nos contos da segunda fase de Gautier, percebe-se uma renovação do gênero, sobretudo em *Spirite* (1865), quando podemos constatar que todo o sistema literário francês já estava significativamente modificado, sob a influência de Allan Kardec e seus estudos sobre o espiritismo. Apesar de relativamente pouco conhecida nos dias de hoje, *Spirite* inspira a criação de vários autores do final do século XIX, com a literatura que se define posteriormente como simbolista e decadentista. Em *Spirite*, a personagem central é uma reencarnação de uma mulher já morta e o amor dos dois enamorados só poderá, então, se realizar num outro plano, que não o terreno. Da mesma forma, outros autores vindos da tradição anglo-saxônica, tais como Edgar Allan Poe, atestam o fôlego da literatura fantástica que permanece como uma das manifestações ficcionais do século. Contudo, não se pode afirmar que tenha mantido o estatuto de literatura hegemônica que havia conhecido durante os anos 1830 e 1840.

Na coletânea de contos *Les Diaboliques* (1874), Barbey d'Aurevilly constrói suas personagens femininas com traços que podemos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

remeter à estética realista-naturalista. Entretanto, a fisionomia descrita em seus detalhes físicos e morais não representa nem tampouco simboliza seu "estado de alma" nem seu "caráter". O autor nos fornece imagens falsas, que nos conduzem à ambiguidade e ao insólito. A caracterização deforma, mascara e induz ao erro, ao invés de "revelar". Há em seus contos uma maneira particular de figuração da personagem feminina, personificada pela mulher fatal, com enfoque particular no "diabolismo" da personagem. Suas atitudes são ambíguas e sugerem, sem afirmar categoricamente, seu caráter vampiresco.

As últimas décadas do século XIX são marcadas pela violência, pelo crime, assim como toda forma de transgressão moral. Isso vai inspirar um novo prazer literário e servir de instrumento para uma nova topografia do imaginário, fazendo com que o corpo seja um local de beleza e de violência, suscitando reações e sentimentos ambíguos, inspirando gestos suspeitos, troca de olhares coniventes, amores e paixões mais ou menos violentas e arrebatadoras.

Nesse período, surge então um fenômeno estético que encontra suporte na figura da mulher fatal, monstro de beleza e violência, figura mítica cuja duplicidade já se encontrava desgastada pelo romantismo, e que recebe novos avatares no período conhecido como "decadentista". A mulher fatal ganha assim um lugar de destaque na cena literária, já que, como preconizou Peter Gay, a história das mulheres vitorianas "era mais cheia de peripécias e em muitos casos mais interessante que a dos maridos", pois "as aspirações delas eram maiores" (Gay, 2002, p. 54).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

E é então nesse quadro de referências que surge a coletânea *Les Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly (1973), onde as mulheres ocupam um lugar preponderante; elas serão numerosas, atuantes, maquiavélicas e, paradoxalmente, atraem a simpatia do leitor. Esse modo de representação de personagens apóia-se em uma construção discursiva que traduz essa duplicidade, oscilando então entre o dizer e o não-dizer, entre a exibição e o encobrimento, explorando com exaustão toda uma retórica baseada no oxímoro, figura chave da construção narrativa do insólito ficcional.

A terceira inflexão

Um outro nome que ocupa um lugar central no histórico da literatura fantástica na França é, como vimos, Guy de Maupassant. Em sua obra, o elemento desagregador pode provir de origens diversas, como fantasmas, mortos-vivos, autômatos, duplos ou sonhos. As visões alucinatórias do protagonista de *Le Horla* podem ser lidas tanto como imaginação doentia do narrador/personagem, como tendo efetivamente ocorrido, pois há fatos concretos (o leite que desaparece do copo à noite, o não-reflexo do espelho quando o protagonista se mira etc.) que pertencem à lógica da "normalidade". Isto significa afirmar que o aparecimento do fato "estranho" na narrativa ficcional não é necessariamente da ordem do "irreal" ou do "sobrenatural", mesmo que este o seja apenas do ponto de vista do protagonista.

O mesmo ocorre com o protagonista de *Lettre d´un Fou*, que se questiona: "Suis-je devenu fou?" (Maupassant, 1957, p. 416), após constatar que tem visões de coisas e seres disformes que suspeita não poderem ser captados pelos sentidos habituais. Em carta dirigida ao médico, escreve ele:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

> Je vivais comme tout le monde, regardant la vie avec les yeux ouverts et aveugles de l´homme, sans m´étonner et sans comprendre. Je vivais comme vivent les bêtes, comme nous vivons tous, accomplissant toutes les fonctions de l´existence, examinant et croyant voir, croyant savoir, croyant connaître ce qui m´entoure, quand, un jour, je me suis aperçu que tout était faux. (Maupassant, vol. 2, 1957, p. 415)

Isto equivale a dizer que aquilo que é estranho pode o ser apenas do ponto de vista do protagonista, não correspondendo a uma impressão de estranheza com relação àquilo que tomamos por realidade. Sendo assim, o estranho deve sua existência à necessidade que sentimos de nos remetermos sempre ao que é comumente aceito como real, mas que pode não ser senão uma visão alucinatória.

Após 1840, a literatura fantástica perde sua relativa hegemonia para ganhar novo alento entre 1856 e 1865, época em que, como vimos, Baudelaire se faz o introdutor de Edgar Allan Poe junto ao público francês, fazendo pela literatura americana aquilo que Loève-Veimars havia feito pela literatura de Hoffman. A obra de Poe permite ao fantástico um novo impulso com o aprofundamento de alguns pontos de sua temática própria, notadamente a questão do duplo, além de contribuir para acentuar as relações entre o horror nascido do sobrenatural e o mundo irracional. Depois dele, os relatos da segunda metade do século, alimentados pelos avanços da psiquiatria e as pesquisas dos "paraísos artificiais", traduzem a fascinação pela alienação e os distúrbios do "duplo", como evidencia a obra de Maupassant, nas últimas décadas do século XIX. Além de fazer vacilar o princípio de identidade, o duplo que se torna autônomo e que se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

volta contra a própria pessoa, como um monstro interior que se libera e a agride, promove a divisão daquilo que parece essencial à sua substância, ou seja a sua integridade física, psicológica e moral, e instala uma angústia que torna "fantástica" a própria cisão.

Influenciado por Poe, Maupassant fará da experiência da loucura e da alucinação um campo privilegiado para sua literatura fantástica. Assim como o escritor americano — autor maldito por excelência, e espelho no qual Baudelaire se verá refletido — Maupassant levará às últimas conseqüências a experiência da sensação do medo da morte como a vivência de um estado de fronteira e a certeza de que somente a escritura será capaz de dizer o horror. Por ser, segundo Gérard de Nerval, em *Aurelia*, a "segunda vida do espírito", o sonho, ao lado da alucinação e dos "paraísos artificiais", se transforma em um estado privilegiado da alma humana, constituindo-se um dos múltiplos mitos românticos, responsáveis pela crença da literatura como possível transparência.

Assim, o Surrealismo que eclode nos primeiros anos do século XX pode ser percebido como tributário de toda essa corrente de valorização do elemento onírico como recurso literário e um dos avatares modernos do maravilhoso. Assim como Charles Nodier lançara seu manifesto de 1830 em favor do resgate do maravilhoso na literatura, também André Breton, no Primeiro Manifesto (1924), promove o maravilhoso como única forma de travar combate em prol da liberdade na arte como expressão fundamental do imaginário. Produto de uma escrita espontânea, nascida do inconsciente, os surrealistas elegem o maravilhoso como veículo privilegiado dessa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

escrita libertada dos entraves que impediam a conciliação entre o sonho e a realidade.

Se é verdade que o movimento surrealista se destacou mais expressivamente nas artes plásticas, é também verdade que ele inspirou algumas obras literárias relevantes e que desfrutaram de um lugar de destaque no arquivo literário francês. Desse movimento, elencamos aqui alguns nomes: Pieyre de Mandiargues (1909-1991), com *Soleil des loups* (1951), *Le musée noir* (1946), *Les automates* (1959) e *Feu de braise* (1959); Julien Gracq (1910-2007), com *Les rivages des Syrtes* (1951)*, Le Roi pêcheur* (1948), *Château d'Argol* (1938) e *Un balcon en forêt* (1958). O que diferencia essas obras é o traço comum da impossibilidade de demarcação dos códigos de leitura, em obras como *Les Rivages des Syrtes* ou em *Aminadab*, por exemplo. A imprecisão e a fluidez tomam conta do ambiente ficcional: é a impossibilidade de traçar fronteiras, referenciais seguros tanto no âmbito temporal como no âmbito espacial. Esses referenciais tornam-se incertos ou ausentes: são paisagens nebulosas, labirínticas, imprecisas, fluidas, expressas por jogos de luz e sombra. Nessas obras, não é mais o personagem ou o narrador que duvidam, que hesitam, mas o universo inteiro que se desestabiliza e produz uma ambiguidade representacional veiculada pela linguagem. Ou seja, os referenciais tranquilizadores do realismo ficcional — e que situavam o leitor com segurança em um tempo e um espaço - não lhe fornecem mais os pontos seguros de ancoragem.

Pode-se dizer que, de certa forma, o movimento surrealista retoma a aproximação entre a literatura e a pintura que havia fundamentado

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

o ideário estético que Théophile Gautier, exposto longamente no Prefácio a *Mademoiselle de Maupin*. Além da função estética, o aporte dos recursos picturais também vêm dar consistência ao efeito de fantástico presente em textos do gênero.

A QUARTA INFLEXÃO

Ao final dos anos 1940, há um novo ponto de inflexão na história do pensamento e em suas reverberações na arte, particularmente na literatura: desloca-se o conceito de realidade atrelado a uma ideia de razão e instala-se a relativização entre as fronteiras de vida e morte. Aquilo que parecia consensual — assim como a hegemonia do pensamento ocidental — abre espaço para uma nova episteme, advinda de lugares cobertos anteriormente pela invisibilidade. A centralidade do pensamento e da lógica europeias e americanas é levada a ceder espaço para novas e divergentes postulações epistemológicas, até então ausentes da história do pensamento ocidental.

No rastro do *boom* dos romances latino-americanos, «descobertos» pela crítica europeia, e, mais modernamente, pela chegada da produção literária de romances caribenhos e africanos do período pós-independência, abrem-se novos horizontes no terreno da ficção. Aquilo que parecia sólido, mais uma vez se desmancha no ar. Surge então um novo modo de "fantasticar" como diria Gautier, e novos rótulos tentam dar conta dessa poética nova: são os chamados realismo mágico, realismo fantástico ou real maravilhoso, animismo, conceitos tão flutuantes quanto controversos, pois se reportam a esferas tanto literárias quanto antropológicas, e que não cabe aqui discutir.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Nesse novo contexto de ruptura, teóricos contemporâneos como David Roas (2014) e Jaime Alazraki (1990) propõem revisitar o gênero e refletir sobre seus novos significados. Para o primeiro, aquilo que consideramos consensualmente como normal na realidade é abalado pela introdução de um elemento disruptor. O fato desagregador abala nossa estabilidade e nos tira de uma zona de conforto, gerando angústia e medo que, para o teórico, é inerente e elemento estruturante para a existência do "fantástico". Ao nos confrontarmos com um acontecimento sobrenatural, impossível de ser racionalizado, somos interpelados por esta mesma realidade que deixa de corresponder àquilo que dela se espera e somos então assaltados pelo medo e pela insegurança. Isso nos obriga a repensar esta mesma realidade que parecia nos trazer segurança e nos estabilizar no mundo (Roas, 2014).

Para o crítico boliviano Jaime Alazraqui (1990), o fantástico presente em obras da contemporaneidade repousa em uma poética que traduz essa desestabilização do mundo moderno, sem que haja necessariamente a intervenção do sobrenatural. É essa nova poética que Alazraqui rotula de "neofantástico" (Alazraki, 1990, p. 21-33)[4].

Em seu estudo sobre o fantástico na contemporaneidade, Amanda Berchez explica com muita propriedade o conceito proposto por Alazraqui:

> A visão do neofantástico consiste em fazer dessa realidade que conhecemos um filtro por cujas aberturas

4 Conferir um estudo crítico bastante relevante sobre as diferentes concepções teóricas do fantástico como gênero ou como modo narrativo em artigo de Flavio García & Silvie Špánková: " Reescritas do cânone fantástico: a refiguração das personagens da tradição - Apresentação. *Brumal*, Vol. XII, n. 1, p. 9-16, 2024.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

> seja possível vislumbrar outra realidade. Já a intenção do neofantástico, diferentemente do que acontece no fantástico, não é provocar medo ou temor, a partir de que as resoluções lógicas são abaladas; o é, ao invés disso, provocar, recorrendo ao emprego de metáforas, inquietude e perplexidade, quando ante a inqualificabilidade da conjunção narrada. Em atenção a esses sentidos figurativos, metafóricos, oblíquos do neofantástico é que, de acordo com Alazraki (1990), nenhum ocorrido consegue – pelo menos, não dentro de nossos padrões, enquanto leitores, de compreensibilidade – ser cabalmente compreendido ou explicado. Por último, o modus operandi do neofantástico se caracteriza pela apresentação do fator fantástico desde o início da narrativa, de modo que não se fazem mais necessárias, por exemplo, as rupturas de causalidade, propiciadas pela instituição de quadros similares aos da realidade cotidiana que nós, autores e leitores, dominamos do comércio com a vida. (Berchez, 2021, p. 923)

Na literatura francesa contemporânea, destacam-se autores como Sylvie Germain (1954-). Seus textos oscilam entre as fronteiras do maravilhoso, do estranho, do realismo mágico e do fantástico. Com isso, embaralham-se as demarcações genéricas e, por conseguinte, frustram-se as tentativas de atribuição de suas obras a um determinado rótulo genérico específico. A impossibilidade de delimitar fronteiras que caracterizam os textos da contemporaneidade, e os de Sylvie Germain em particular, trabalham com um imaginário que atua no cruzamento de fenômenos sobrenaturais e de referências a realidades sociais e históricas concretas e facilmente verificáveis. O período conhecido como “pós-moderno” tem como uma de suas características principais o referencial histórico, que é trazido para a ficção, através do que Linda Hutcheon (1991) designou como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

"metaficção historiográfica", facultando um olhar crítico sobre os fatos do passados. Optando por um terceiro caminho, em alguns autores, a metaficção historiográfica é também atravessada por elementos insólitos, aproximando suas narrativas do realismo mágico ou maravilhoso, presente nas narrativas hispano-americanas da segunda metade do século XX.

Não há mais hesitação com respeito ao caráter verídico ou ilusório do acontecimento sobrenatural: este, embora desafiando as leis da natureza, não coloca em dúvida a ordem do mundo. Ou seja, o sobrenatural, facilmente identificável como tal, integra-se à realidade consensual, é incorporado ao ambiente realista e cotidiano da narrativa. O fato extraordinário não causa surpresa nem nos personagens, nem no narrador e, por conseguinte, não surpreende o leitor em seu horizonte de expectativa.

Em seu primeiro livro, *Le Livre des Nuits* (1985), seguido por *Nuit-d'Ambre* (1987), temos uma longue saga familiar, com seus nascimentos e mortes, que ocorrem sucessivamente, segundo o ritmo dos casamentos e das separações. A intriga gira em torno de Victor Flandrin Péniel, conhecido como Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, que traz pendurado em seu pescoço as lágrimas de seu pai, que volta da guerra de 1870 completamente desfigurado por um golpe de sabre sofrido em combate. O filho, Victor, carrega atrás de si uma sombra alourada, com um olho que é uma constelação de estrelas. Victor Flandrin tem uma numerosa descendência, toda ela pontuada pela ocorrência de gêmeos (todos os filhos e netos que nascem são gêmeos) e pelas paixões sempre exacerbadas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Sabemos que inúmeros romances contemporâneos se inspiram na temática de povos, sagas familiares e pessoais, sempre marcados pela violência da história (movimentos migratórios forçados, discriminação racial, religiosa etc.). Mas, no caso dos romances de Sylvie Germain, essa terrível realidade assume proporções legendárias, de dimensão sobrenatural, enveredando para o terreno do fantástico. Este é o caso, no romance citado, da personagem de uma jovem que espera dois anos para dar à luz um bebê de sal.

Um outro nome que se destaca na contemporaneidade, e cuja produção aparece como integrando a corrente da literatura fantástica, é o de Marie NDiaye (1967-), filha de uma francesa e de um pai senegalês. No romance *La Sorcière* (1996), seu sexto romance publicado, o leitor é confrontado com a presença inequívoca do sobrenatural logo no início, já que é informado que a narradora, Lucie, dispõe de poderes mágicos, transmitidos de mãe para filha. Entretanto, esse poder parece mais um estorvo do que propriamente uma dádiva e este é raramente acionado. A família é confrontada a dificuldades de uma vida de percalços financeiros, de disputas familiares e de terras, problemas relacionados com vizinhos etc., ou seja, a vida de todos nós ou, pelo menos, a vida da maioria das pessoas comuns. Lucie tenta acomodar as dificuldades familiares e os atropelos da vida modesta de moradora da periferia de Paris pelas vias da normalidade, mas as forças ocultas espreitam. Afinal, de geração em geração, as mulheres da família choraram lágrimas de sangue para penetrar nas trevas do passado, buscando sabedoria e força para enfrentar o futuro, para poder transgredir as leis naturais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

e a lei dos homens. Se, para a mãe de Lucie, esse "dom" representa a sobrevivência de um poder arcaico, a filha, de início hesitante e insegura quanto a sua capacidade, toma a decisão de continuar em sua busca de compreensão e iniciar suas filhas, dando sequência à tradição familiar.

Na verdade, são as cruéis metamorfoses operadas pela vida moderna, pelos meios de comunicação e pelas imposições sociais que vão determinar as transformações extraordinárias. Ocorrem então várias mutações dessas mulheres feiticeiras. Essas mutações sucessivas, da ordem do sobrenatural, mesclam-se às transformações e intercorrências da vida moderna (questão do lugar da mulher, da mulher separada, da discriminação social etc.). Trata-se, por conseguinte, do sobrenatural, dos poderes "irreais" que atuam em meio às adversidades, estas sim, bem reais. Apesar de os dons divinatórios não representarem concretamente nenhuma ameaça à dominação masculina, permanece um fundo de dúvida e insegurança que incomoda o universo masculino, criando uma tensão na vida do casal. O leitor é confrontado a um relato que oscila entre dois quadros de referência distintos: de um lado, a banalidade do cotidiano de uma família provinciana às voltas com problemas familiares, de falta de dinheiro, relações entre mãe e filha; por outro lado, os elementos que advém do sobrenatural, do impossível: poder divinatório, metamorfoses, aparições inesperadas de personagens que se deslocam magicamente sem ligação causal aparente. Contudo, o inverossímil que surge nos limites estreitos do quadro de racionalidade desestabiliza o natural, mas o inexplicável e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

o surpreendente repousam no próprio mecanismo da naturalidade, tornando as duas ancoragens incompatíveis entre si. A poética do texto encaixa-se, portanto, no rótulo do realismo mágico ou fantástico, pois o fenômeno sobrenatural é parte integrante da realidade, já que a voz narrativa — aquela que busca a adesão do leitor — não apresenta os fatos como incompatíveis com a realidade que lhes serve de fundo e os dois quadros de referência estão perfeitamente integrados. Nessa mesma linha, a obra *Trois femmes puissantes* (2009) reúne 3 histórias de mulheres que, graças a um poder extraordinário, também conseguem reagir às adversidades bem empíricas da vida moderna. Norah, Fanta e Khady Demba lutam para preservar sua dignidade contra as humilhações impostas pela vida e esse combate ganha uma dimensão que foge à realidade da vida cotidiana.[5]

Em *La Piste Mongole* (2009), Christian Garcin mistura a narrativa de seus personnages, seus sonhos e os textos que escrevem, transformando-os em personagens ao mesmo tempo em que se revelam como narradores e autores. O texto se compõe de uma engrenagem desordenada de *mises en abyme*, que multiplica as instabilidades narrativas, descredenciando as categorias de personagem, tempo, espaço, como se observa na citação tirada do último capítulo do livro e que trago aqui a título de ilustração:

> [V]ois-tu, je suis multiple. Je suis en ce moment Eugenio Tramonti […], mais je suis aussi, et à égale validité, tous ceux dont j'ai un jour raconté, ou dont

5 Conferir: WEBER, Isabelle Godinho. Relações entre manifestações históricas e marcas históricas em *Le Livre des Nuits* de Sylvie Germain. 2015. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

> je raconterai bientôt l'histoire [...]. Car tu croyais écrire mon histoire quand c'est moi qui écrivais la tienne, et celle de tous les autres, y compris la mienne. (Garcin, 2009, p. 364)

Ou seja, seguindo uma vocação contemporânea de fazer da literatura um espaço de autorreferencialidade, uma aventura da própria escrita, através da meta-literatura, a ficção fantástica também explora e envereda por esse caminho e a diferença fica por conta da figuração do espaço, do tempo e de personagens que, sobrenaturais ou que escapam àquilo que consideramos natural segundo as leis da nossa realidade empírica, convivem e atuam no mundo criado pelo autor.

No romance citado, Eugenio Tramonti, personagem que já aparece em outras obras do autor *(Le Vol du pigeon voyageur*, 2000, e *La jubilation des hasards*, 2005) desaparece inexplicavelmente na Mongólia enquanto procurava um geólogo russo, Evguéni Smolienko, que ele havia encontrado em Nova York anos atrás. Seu amigo Rosario Traunberg parte então à sua procura, na companhia de um jovem chinês, Chen Wanglin, que ele havia conhecido em Oulan Bator. O caminho percorrido pelo grupo os levará em direção das montanhas do país, onde vive une família nômade, composta por uma mãe exuberante, uma chamã obesa e outros personagens igualmente esdrúxulos, no meio dos quais esconde-se o mistério de uma criança que está para nascer.

Como se pode perceber, os mundos se sobrepõem uns aos outros, as histórias se mesclam, os narradores se multiplicam e se misturam e o princípio de realidade é estremecido em suas bases

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

até então sólidas, criando assim uma realidade outra, de fronteiras fluidas, empurrando o leitor para dentro do mundo ficcional, fazendo com que este perca seus referenciais de realidade. Se, nos textos do "fantástico tradicional", o narrador exerce com frequência a função de avatar do leitor, dividindo com ele os mesmos valores morais e a mesma concepção racionalista de realidade, nos textos contemporâneos, essa função torna-se mais um operador de ambiguidade e de suspeita. Na medida em que não há, por parte do narrador, espanto diante do impossível nem rejeição ao fato improvável, torna-se problemática a identificação dessa voz narrativa com o leitor. Este, sem poder compartilhar os referenciais de racionalidade com o narrador, que aceita sem resistência os acontecimentos insólitos, fica como testemunha solitária e desamparada da estranheza do universo ficcional que tem diante de si. Assim, não é mais a introdução do irracional que gera a ambiguidade, mas sim a sua aceitação por todos os componentes desse universo.

Ao passo que o fantástico tradicional criava um espaço irreal e incerto, marcado sobretudo pelo indecidível/ hesitação entre acreditar/não acreditar, o fantástico contemporâneo parece nutrir-se exatamente da confrontação irredutível de um contexto de realidade e uma atmosfera de estranheza dominante, sabendo que, acreditar ou não acreditar é irrelevante. Somos colocados diante de um mundo que, em seu aspecto exterior, se parece com o nosso, mas cuja lógica interna desconcerta e cria um distanciamento. Processa-se uma desrealização da realidade que nos aparece como instável,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

incoerente, plural e ambígua. Lembro o exemplo que citei aqui da feiticeira (em Marie NDiaye) que, sem deixar de ser verdadeiramente irreal, não parece tampouco encaixar-se em uma representação fiel da realidade e abre diante de nós um universo perturbador.

Se, por um lado, na ficção fantástica de hoje, os referenciais vão se ancorar no mundo contemporâneo pela apropriação de dados históricos "verificáveis" — notadamente os do século XX (Germain, Christian Garcin) —, dos paradigmes sociais da atualidade, tais como racismo, migração (Marie NDiaye) ou ainda descobertas tecnológicas mais recentes (Garcin), a construção ficcional vai trabalhar no sentido de desrealizar esse universo, sem que, para isso, tenha que passar necessariamente pela intervenção do sobrenatural. Graças a esse quadro sociocultural "realista", reconhecível por sua coerência histórica, o efeito de fantástico pode ocorrer pela introdução de uma lógica incompatível e, no entanto irrefutável, que problematiza a relação entre o homem moderno e o mundo. O fator de desestabilização que caracteriza a literatura fantástica contemporânea pode estar apoiado em procedimentos diversos, como explicitam Flavio García e Spankova:

> Levando em consideração a variabilidade de processos criativos como ressemantização, ressignificação, reescrita pós-moderna, intertextualidade ou ressemiotização inter-artes, a pesquisa do diálogo entre a ficção (hiper) contemporânea e os tópicos presentes no cânone fantástico parece inesgotável, aberta para vários modos de reflexão. (García; Spankova, 2024, p. 3)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Considerações finais

A breve incursão que fizemos pelo arquivo literário francês, apontando as múltiplas manifestações da literatura fantástica e suas diferentes representações ao longo dos tempos, mostram, em sua diversidade, um ponto em comum a todas essas etapas: "A significação literária do fantástico é a de exprimir uma crise do sentido e da percepção do mundo. O fantástico permite então, através do desvio do irreal, interpretar, por meio da crise que ele abre, nossa própria realidade" (Mellier, 2000, p. 13).

Dos contos maravilhosos de Perrault ao fantástico contemporâneo, a ficção fantástica, assim como as demais estéticas literárias a ele relacionadas — romance de mistério, policial, ficção científica, *Fantasy* etc. —, marcaram presença no cenário literário francês e serviram de referencial para os estudos do gênero e de emulação para vários autores.

Balizada pelo episódio da Revolução francesa, marco incontornável na história do mundo ocidental, aparece a primeira manifestação da literatura fantástica em seu senso strito, propriamente todoroviano, na obra *Le diable amoureux*, de Cazotte. Como manifestação de uma ficção "menor" por sua feição descompromissada com a "verdade", a literatura fantástica se apresentou como uma compensação à crise política, filosófica e estética, e como reação à imposição de racionalidade e seu corolário, a mímesis aristotélica, na ficção de Charles Nodier, que assim justificou a volta do maravilhoso: "o homem que busca inutilmente uma compensação passageira para o tédio amargo de sua realidade provavelmente não leu ainda *As*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Mil e Uma Noites" (Nodier, 1957, p. 82); e, mais adiante, adverte ele que "é preciso que essa faculdade de produzir o maravilhoso do qual a natureza o dotou se exerça sobre um gênero de criação mais vulgar e melhor apropriado às necessidades de uma inteligência materializada" (Nodier, 1957, 84). Cada um a seu modo, escritores como o Marquês de Sade, Restif de la Bretonne (sobretudo em *Les nuits de Paris*, de 1788), Jacques Cazotte e Jean Potocki (*Le manuscrit trouvé à Saragosse, de* 1805), colocam em dúvida o princípio da razão universal que dominou o século, acenando com a possibilidade da existência de um outro princípio organizador da ordem do mundo[6].

A literatura fantástica ganha fórum de literatura hegemônica no primeiro romantismo, inspirado no exemplo de Hoffmann, e nos oferece nomes que marcaram de modo indelével a história do gênero: Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Victor Hugo, Balzac entre outros. No breve intervalo entre os anos 30 e 40, a literatura fantástica se apresenta, como uma resposta à crise política e ao marasmo no qual a ficção francesa estava mergulhada, ganhando projeção e foro de literatura hegemônica. Mas, como mais um mito romântico, ela perde seu fôlego e acaba como paródia de si mesma na própria obra ficcional de Gautier, que, pelo viés da ironia, promove a crítica da literatura de seu tempo.

A partir da metade do século XIX, sob a influência do escritor americano Edgar Allan Poe, traduzido por Baudelaire, instala-se uma

6 À diferença do sadismo, exacerbação do desejo que leva à destruição do objeto amado, no relato fantástico, o herói dialoga o tempo todo com aquilo que recusa, mas essa denegação é apenas parcial, visto que, no fantástico, o mundo real permanece com sua presença plena, não podendo, por conseguinte, ser reduzido à sua negação completa, como a que ocorre no universo ficcional do sadismo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

nova variante do gênero, mais lógica e mais científica que a precedente, com destaque para um nome que estará indiscutivelmente ligado à literatura fantástica: Guy de Maupassant. A partir daí, entram em cena novos movimentos estéticos que, ao lado do romantismo, marcam o período finissecular: o realismo e o naturalismo. Assim, o simples "fantástico" passa então a ser nomeado de "extraordinário", na mesma medida que os contos de Villiers de l'Isle-Adam serão identificados como "cruéis" e os de Barbey d'Aurevilly entrarão para o arquivo literário como "contos diabólicos", acenando com novas propostas estéticas, situadas na confluência de diferentes manifestações literárias e artísticas, que marcaram substancialmente o cenário finissecular europeu.

Os primeiros anos do século XX são dominados por várias estéticas que surgem e desaparecem com a velocidade dos acontecimentos históricos: resquícios do chamado decadentismo e do simbolismo, futurismo, dadaísmo, concretismo etc. Entre esses movimentos, o surrealismo, que prioriza a linguagem dos sonhos, nos lega obras que deixam sua digital na trajetória do gênero: *Soleil des loups* (1951), *Le musée noir* (1946), *Les automates* (1959), *Feu de braise* (1959), *Les rivages des Syrtes* (1951), *Le Roi pêcheur* (1948) entre outras que citamos aqui.

Nos séculos XX e XXI, a ficção fantástica continua a nos surpreender com obras que nos tiram de uma zona de conforto, impondo-nos uma reflexão sobre os sentidos possíveis do mundo, abalando nosso conceito de "verdade" e nos surpreendendo com novas e antes insuspeitas variáveis da realidade. Longe da hesitação do leitor diante do fenômeno sobrenatural, tal como postulava

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

Todorov, o fantástico contemporâneo nos empurra a "refletir sobre a realidade e seus limites, sobre o nosso conhecimento e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la" (Roas, 2019, p. 13). Trata-se da "irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente […]" (Roas, 2014, p. 67). Ou seja, a ficção fantástica contemporânea nos obriga a nos deparamos com uma realidade que antes nos parecia segura e que, agora, está desacreditada, instável, e nos tira de uma zona de conforto. E, por conseguinte, a literatura fantástica contemporânea nos deixa diante do grande enigma da linguagem e sua capacidade de dizer o real. Refletindo sobre a literatura fantástica, Christian Chelebourg conclui que: "se o homem tende a se definir por sua adesão ao sobrenatural, isto acontece porque, sem dúvida alguma, este permite medir justamente o poder de sua razão; é que, sem o sobrenatural, não existe racionalidade" (Chelebourg, 2006, p. 13). Fica então garantida a sobrevivência da ficção fantástica para nosso desfrute, seus leitores apaixonados.

Referências

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? Mester, v. 19, p. 21-33, 1990. Disponível em: escholarship.org/uc/item/7j92c4q3. Acesso em: 22 dez. 2023.

BATALHA, Maria Cristina. A importância de E.T.A. Hoffmann na cena romântica francesa. *Alea*: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 257-272, 2003.

BERCHEZ, Amanda. O engenho do indelimitável: História e teoria(s) dos gêneros literários Fantástico e Neofantástico. *Revista X*, v. 16, n. 3, p. 903-927, 2021.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. *Anthologie de la littérature fantastique.* Paris: Gallimard, 1966.

CAILLOIS, Roger. *Cohérences aventureuses*: esthétique généralisée – au coeur du fantastique [1965] la dissymétrie [1973]. Paris: Gallimard, 1976.

CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 9-18, 2004.

CASSIRER, Ernest. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. Prefácio de Peter Gay. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: UNESP, 1999.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France*: de Nodier à Maupassant. Paris: José Corti, 1951.

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Prefácio e notas de Max Milner. Paris: Garnier-Flammarion, 1979.

CHELEBOURG, Christian. *Le Surnaturel. Poétique et écriture*. Paris: Armand Colin, 2006.

D'AUREVILLY, Barbey. *Les Diaboliques*. Présentation de Jacques PETIT. Paris: Gallimard, 1973.

FABRE, Jean. *Le miroir des sorcières*. Paris: José Corti, 1992.

FABRE, Jean. Jean Potocki, Cazotte et le Roman Noir. *Cahiers de Varsovie*, n. 3, abr., 1972.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie*. Paris: Gallimard, 1972.

GARCÍA, Flavio. Insólito, In: JOBIM, José Luís, ARAÚJO, Nabil, SASSE, Pedro Puro (Orgs.). *(Novas) Palavras da Crítica,* Rio de Janeiro, Edições Makunaima, p. 276-291, 2021.

GARCÍA, Flavio. O 'insólito' na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito*: questões de gênero literário: mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 11-22, 2007. Disponível em: http://www.sepel.uerj.br/a-banalizacao-do-insolito-questoes-de-genero-literario/. Acesso em: 10 nov. 2023.

GARCIN, Christian. *La Piste mongole.* Paris: Lagrasse, Verdier, 2009.

GARCIN, Christian. *Le vol du pigeon voyageur.* Paris: Gallimard, 2000.

GARCIN, Christian. *La jubilation des hasards*. Paris: Gallimard, 2005.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

GAUTIER, Théophile. *Jettatura*. Paris: France-Empire, 1979.

GAUTIER, Théophile. *Spirite.* Toulouse: Ombres, 1992.

GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse et autres récits fantastiques*. Paris: Gallimard, 1981.

GAUTIER, Théophile. *Oeuvres*. Paris: Charpentier, 1862.

GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*, Vol. 1, La Pléiade. Paris: Gallimard, 2002.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier/Flammarion, 1966.

GAY, Peter. *O século de Schnitzler.* A formação da cultura da classe média. 1815-1904. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

GERMAIN, Sylvie. *Le Livre des Nuits*. Paris: Gallimard, 1985. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *Nuit-d'Ambre*. Paris: Gallimard, 1987. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *L'enfant méduse*. Paris: Gallimard, 1991. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *La Pleurante des rues de Prague*. Paris: Gallimard, 1992. (Coll. Folio)

GERMAIN, Sylvie. *Les Personnages*. Paris: Gallimard, 2004.

GERMAIN, Sylvie. *Hors champ*. Paris: Albin Michel, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MAUPASSANT, Guy de. *Oeuvres complètes*, vol. 1, 2, 3, 4. Organização e prefácio de Pascal Pia. Paris: Albin Michel / Maurice Gonon, 1957.

MAUPASSANT, Guy de. Le fantastique. *Le Gaulois*. Paris: 7 out., 1883.

MELLIER, Denis. *La littérature fantastique*. Paris: Seuil, 2000.

MELLO, Celina M. M. & CATHARINA, Pedro Paulo G.F. (Orgs.). Introdução. *Crítica e movimentos estéticos, configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

MÉRIMÉE, Prosper. *A vênus de l'Ille*. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX:* o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, p. 241-266, 2004.

NDIAYE, Marie. *La sorcière*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95743

NDIAYE, Marie. *Trois femmes puissantes*. Paris: Gallimard, 2009.

NERVAL, Gérard de. 'Jacques Cazotte', *Les Illuminés*. Prefácio de Max Milner. Paris: Gallimard, p. 297-356, 1976.

NEVES, Angela das. *Contistas a Maupassant*: a recepção *criativa de Guy de Maupassant no Brasil*. 2012. 372f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

NODIER, Charles. *Contes fantastiques*. Tomes 1, 2. Apresentação de Michel Laclos. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1957.

PERRAULT, Charles. Barbe Bleue. *Le conte populaire français*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1976.

PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris: Classiques Garnier, 1991.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

Roas, David. El monstruo posmoderno y los límites de lo fantástico. In: Flavio García, Maria Cristina Batalha e Regina Michelli (Orgs.), *(Re)Visões do Fantástico*: do centro *às* margens; caminhos cruzados. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, p. 107-120, 2014.

ROAS, David. "Fantástico – categoria". In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Julio. (Ed.). *Dicionário digital do insólito ficcional.* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: http://www.insolitoficcional.uerj.br/f/fantastico-categoria/. Acesso em: 13 nov. 2023.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WEBER, Isabelle Godinho. *Relações entre manifestações históricas e marcas históricas em* Le Livre des Nuits *de Sylvie Germain*. 2015. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

12

REALISMOS ADJETIVADOS[1]

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL
Doutorado em Estudos Literários pela UNESP/ Araraquara e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra. Pesquisadora Produtividade em pesquisa do CNPq. Professora titular aposentada da UFU. Professora visitante do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT, campus Tangará da Serra. Líder do GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA). Pesquisadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9430138689219946.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-2236-4334.
E-mail: mmgama@gmail.com.

Resumo: O estudo consiste na apresentação, cotejo e exemplificação de algumas formas literárias do modo fantástico surgidas no século XX, relacionadas ao trabalho com o insólito ficcional, as quais trazem exposta a sua afinidade com uma estética que estabelece uma aproximação estreita com o real: realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso e realismo animista.
PALAVRAS-CHAVE: Realismo mágico. Real maravilhoso. Realismo maravilhoso. Realismo fantástico. Realismo animista.

1 Título traduzido para a língua inglesa: *Adjectival realisms*.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

Abstract: The study consists of the presentation, comparison and exemplification of some literary forms of the fantastic mode that emerged in the 20th century, related to the work with the fictional unusual, which expose their affinity with an aesthetic that establishes a close approximation with reality: magical realism, wonderful realism, marvelous realism and animistic realism.
Keywords: Magical realism. Wonderful realism. Marvelous realism. Fantastic realism. Animistic realism.

[S]uprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o 'real' volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, que significá-lo.
Barthes

Primeiras palavras

O vocábulo realismo, no campo dos estudos literários, remete quase que imediatamente ao estilo de época oitocentista, que teve como autores emblemáticos Gustave Flaubert, na França, Eça de Queiroz em Portugal e Machado de Assis, no Brasil, contudo, o realismo, no referido campo, abrange uma dimensão bem mais ampla e complexa, no seio da qual o realismo oitocentista é apenas uma de suas ocorrências.

Em pleno século XX, a despeito do experimentalismo operado pelo Modernismo ter questionado, deslocado e desconstruído as relações entre a literatura e o mundo, as formas estéticas parecem revivificar as referidas relações, manifestadas explicitamente em suas designações: realismo mágico, real maravilhoso, realismo fantástico,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

realismo maravilhoso e realismo animista. Também pontuo a sobrevida de certas formas de realismo representativo, como o Realismo de 30, no Brasil, o Neorrealismo em Portugal, o Nouveau Roman francês.

Talvez parte desse movimento de reinvenção do realismo relacionado à literatura se deva às experimentações implementadas pela estética pós-moderna, que pressupunha, mesmo que de modo irônico e frequentemente deslocado, um retorno a formas narrativas representativas e figurativas. Entretanto, as bases dessa reinvenção de realismos parecem ir além de seu vínculo tão-somente com a estética pós-moderna, na medida em que algumas modalidades literárias foram anteriores a ela. E, se seguirmos a ótica de Alain Badiou (2007), há no século XX uma espécie de paixão pelo real, que se desenvolve em variadas áreas, dentre elas a literatura. Essa paixão obsessiva pelo real, para Badiou, constitui-se não só pelo retorno a movimentos nominados com a expressão "realismo" ou com expressões similares, mas também no movimento da crítica e teoria literárias de reconfiguração da relação entre literatura e realidade, engendrada no sentido de que questionar o modo como se planteia tal relação. Nesse sentido, haveria sempre o real como objeto de desejo/estudo.

O contexto dessa reinvenção das formas de incorporação do real parece problematizar-se hiperbolicamente se pensamos na vinculação dos já citados realismos — realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista — no campo do modo fantástico, vinculando-se a uma abordagem estético-literária fincada no insólito ficcional.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

Neste estudo, para tratar desses realismos, em um primeiro momento, será realizada uma discussão acerca das possíveis conexões entre a literatura e o real no campo da crítica e teoria literária. Após isso, explanarei sobre como o modo fantástico e o insólito ficcional operacionalizam artisticamente sua relação com o real. E, em um momento final, abordaremos os principais realismos adjetivados insólitos do século XX.

O REAL E A LITERATURA NA PERSPECTIVA DA TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

Desde a *Poética* de Aristóteles, a definição de poética realiza-se por intermédio de sua relação com o real. Ao tratar da distinção entre a escrita do poeta e a escrita do historiador, Aristóteles enuncia ideias fundamentais a essa discussão, as quais costumam ser retomadas até hoje, em pleno século XXI:

> O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...]. Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. (Aristóteles, 2008, p. 54)

A poesia não repete o real, ela apresenta uma possibilidade ("poderia") de sua realização. A fórmula "poderia acontecer" estabelece a relação do poético com o mundo, fórmula essa que atravessa tempos, designações e tendências da teoria e da crítica literária.

Tratar do real ou do realismo não se constitui em tarefa simples, porque as relações entre literatura e realidade podem ser observadas a partir de variados aspectos e direções, desde a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

perspectiva que considera os vínculos entre literatura e realidade até a perspectiva que defende a autonomia da literatura em relação à realidade. O mais interessante é que os estudiosos filiados às duas perspectivas frequentemente tomam como fundamento teórico a *Poética* de Aristóteles.

Representando a primeira perspectiva, podem ser citadas praticamente todas as abordagens anteriores ao século XX, uma vez que nelas se encontra o conceito de *mimesis* como uma reprodução analógica com o real. No século XX, pode ser lembrado o clássico estudo de Erich Auerbach (1976), reunido em seu livro *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental, publicado em 1946, no qual o autor realiza uma série de análises de obras literárias — como *A Odisseia*, *Pantagruel*, *O vermelho e o negro*, *Dom Quixote de La Mancha* e outros — endossando as conexões entre a literatura e o real.

Os estudos de Umberto Eco também se filiam, em alguns aspectos, à perspectiva que defende a relação entre a literatura e o real com base na representação:

> E, assim, temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. (Eco, 1994, p. 89)

Ou seja, mesmo a ficção que represente um mundo muito distante do nosso, estará pautada nele; mesmo um cenário de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

ficção científica com o espaço bem diferente do nosso, ele será um "parasita" do espaço encontrado no mundo.

Um dos exemplos que Eco cita para validar sua tese é a figura de Lionel e Roger Penrose. Explica que a primeira leitura que se tem dessa figura fornece ao leitor tanto a miragem de "um mundo coerente quanto a sensação de uma inexplicável impossibilidade. Numa segunda leitura (para lê-la da maneira adequada convém tentar desenhá-la), percebemos como e por que ela é bidimensionalmente possível e tridimensionalmente absurda" (Eco, 1994, p. 88). Ao enunciar acerca dessa impossibilidade de conciliação entre o ficcional e o real, Eco aproxima-se da abordagem dos autores da segunda perspectiva. Mas, ainda, mostrando a sua versatilidade teórica, Eco defenderá teses que abordarão os mundos possíveis, como demonstrarei na parte seguinte do estudo.

Do lado da outra perspectiva, que defende a autonomia da literatura em relação ao real, um dos mais importantes defensores é Roland Barthes, que, em sua *Aula* (2007), quando explica a segunda força da literatura, a *mimesis*, sua força de representação, defende a seguinte ideia:

> Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique em termos topológicos, que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

> não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). (Barthes, 2007, p. 21-22)

A força da representação seria, pois, uma força da demonstração, porque essa expressão pressupõe uma "manifestação" (Ferreira, 1999), uma possibilidade ("poderia") de apresentação de algo. Como bem nos lembra Barthes, o mundo e a literatura não coincidem em termos topológicos, dada a pluridimensionalidade do primeiro e a unidimensionalidade do segundo. No ensaio intitulado "Do realismo artístico", Jakobson (1978) também aborda as limitações representativas da linguagem, observando que, se na pintura, nas artes figurativas, pode-se ter a ilusão de uma fidelidade descritiva e integral à realidade, no caso da descrição literária, a referida fidelidade seria desprovida de sentido, de um sentido direto. Esse contexto se deve ao fato de que muitas vezes o escritor, para chegar a uma designação expressiva do real, faz uso de metáforas, alusões, alegorias, tornando-a mais sensível.

Não há uma analogia direta entre a literatura e a realidade, as perspectivas planteadas por esse quase improvável diálogo desvelam sempre de forma indireta, como uma encenação. O discurso, de que é feita a literatura, encena uma possibilidade de demonstração do real. Por isso, quando trata da primeira força da literatura, a *mathesis*, Barthes explana que "a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens" (Barthes, 2007, p. 17). O discurso literário atua por meio de movimentos indiretos e por esse motivo nega a determinação e se engendra pela sugestão.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

O real só habita nele de forma alusiva, como uma possibilidade ("poderia") e não como uma verdade absoluta. Ao explicar-nos sobre a terceira força da literatura, a *semiosis*, sua força semiótica, Barthes defende que a literatura "consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas" (Barthes, 2007, p. 26-27). Entendo que a heteronímia aponta novamente para a ideia de um discurso que apresenta imagens possíveis, possibilidades de visões de *realia*, como as de um caleidoscópio, em que várias possíveis imagens podem ser formadas. Mesmo negando a ideia de representação vinculada à literatura, Barthes parece recitar dialogicamente a ideia de mimesis de Aristóteles, em função de enfatizar a ideia de "possibilidade" tecida pela literatura. O teórico chega a admitir em *S/Z*: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac que "o discurso não tem nenhuma responsabilidade em relação ao real: no romance mais realista, o referente não tem 'realidade'" (Barthes, 1992, p. 109). Trata-se de uma possiblidade e não de uma responsabilidade.

No clássico estudo "O efeito de real", conforme se lê na epígrafe inicial deste estudo, Barthes (2004) explica que, mesmo o real denotado, em literatura, planteia-se sempre como conotado. As coisas do real representadas (ou demonstradas) pela ficção estão ali com frequência para criar uma ilusão referencial. Em "Introdução à análise estrutural das narrativas, Barthes argumenta:

> A função da narrativa não é a de "representar", é de constituir um espetáculo que permanece

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

> ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser da ordem mimética. (Barthes, 1976, p. 59)
>
> A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma "visão" (de fato, não "vemos" nada), é a da significação [...]: "o que se passa", na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, nada; "o que acontece", é só a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada. (Barthes, 1976, p. 60)

O real constituído na literatura seria, então, uma aventura da linguagem, que constrói uma significação, engendrando, a meu ver, possibilidades de visões de um mesmo referente.

Para Maurice Blanchot (2005, p. 348), a literatura cria um "espaço que não fica". Entendo essa afirmação no sentido de que o espaço fundado pela literatura não tem uma correlação simétrica ou analógica com o real, porém se trata de um espaço fundado num vazio movente, um espaço de anomalia. Para Silvina Rodrigues Lopes (2005), o discurso literário tende a irromper na nossa existência como uma força perturbadora, como uma anomalia. A literatura é anomalia porque rompe com dicotomias, fixa um mundo sem o imobilizar. Esse espaço representado pela literatura é um mundo possível.

Recordando o que afirmou Barthes (2007, p. 21), "é porque os homens querem constantemente representá-lo [o real] por palavras que há uma história da literatura", podemos entender como os movimentos literários vão surgindo, uns mais representativos, figurativos, outros menos figurativos. Mas poderia haver uma conciliação entre esses dois polos?

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

Hal Foster (2017), ao analisar o retorno ao real nas estéticas contemporâneas, nega a ruptura definitiva entre o modelo referencial e o simulacral. Apesar de a discussão de Foster focalizar a arte produzida especialmente no final do século XX, portanto ser posterior ao surgimento das modalidades literárias aqui tomadas como objetos de estudo, sua abordagem interessa-me no sentido de que as conclusões a que ele chega têm consonância com a abordagem do real implementada esteticamente por tais modalidades.

Detenhamo-nos sobre os modelos abordados por Foster. O primeiro, o referencial, trabalha as imagens e os signos relacionados a referentes, vinculados numa analogia com o mundo; o segundo modelo, o simulacral, trabalha a imagem como simples representações de outras imagens, fazendo da arte um sistema autorreferencial.

O modelo simulacral/ ilusionista se assemelha à abordagem de Barthes, para quem o referente não se trata de uma realidade preexistente, porém um produto da *semiosis*: "O realismo (bastante mal denominado, em todo caso, frequentemente mal interpretado) consiste, assim, não em copiar o real, mas em copiar uma cópia [...] do real. [...] Por essa razão, o realismo não pode ser chamado 'copiador', mas antes 'pastichador'" (Barthes, 1992, p. 85-86).

A tese de Foster sustenta-se na ideia de que a arte contemporânea pode ser ao mesmo tempo referencial e simulacral/ ilusionista, na medida em que nela há a presença de imagens conectadas com a realidade e de imagens desconectadas, imagens que deslocam porque fogem ao real convencional. Assim podem ser entendidas igualmente as quatro modalidades literárias que se fazem presentes neste trabalho

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

como objeto de estudo — realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista —, uma vez que alinhavam perspectivas aparentemente irreconciliáveis: a realidade e a irrealidade, a magia, o maravilhoso; o empírico e o metaempírico: o referencial e o simulacral/ilusionista. O resultado dessa junção inesperada é a irrupção do insólito ficcional. Um caminho teórico muito produtivo para lidar com as fricções entre realidade e ficção corresponde ao das teorias dos mundos possíveis, que será abordado na parte seguinte.

O MODO FANTÁSTICO E O REAL: O INSÓLITO FICCIONAL E OS SEUS MUNDOS POSSÍVEIS

Compreendo as quatro modalidades literárias que são o foco deste estudo como pertencentes ao modo fantástico. Este, diferentemente do fantástico considerado por intermédio de uma perspectiva genológica, agrega modalidades literárias diversas a partir da presença do metaempírico. Filipe Furtado explica que o metaempírico, elemento comum a todas manifestações do modo fantástico, caracteriza-se por se manter inexplicável "na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva" (Furtado, 2009). Assim, a presença do metaempírico nas modalidades ficcionais realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista congrega-as no âmbito do modo fantástico. E em todas elas parece brotar um paradoxo em sua designação, porque a um só tempo se une um substantivo que ressalta sua sugestiva amarração

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

ao real (real, realismo) e outro elemento que destaca sua vinculação com o metaempírico (mágico, maravilhoso, fantástico, animista), atrelando-o ao insólito ficcional.

Todas as modalidades do modo fantástico podem ser entendidas como manifestações do insólito ficcional. Renato Prada Oropeza, em "El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético", analisa o fantástico como uma estética do "sem sentido", uma "razão da desrazão" (Prada Oropeza, 2006, p. 58). Composta pelo insólito, essa estética, no ver de Prada Oropeza, aglutina discursos fantásticos, aproximando essa abordagem do modo fantástico.

Flavio García, estudioso brasileiro que trabalha com a noção de insólito ficcional, explica que este "reuniria os muitos gêneros literários ou modos discursivos a que Furtado se refere, nos quais, segundo ele advoga, se dá a manifestação do metaempírico" (García, 2012), confirmando, dessa forma, a relação entre o insólito ficcional e o modo fantástico.

Para tratar da relação entre o real e a literatura na tessitura do modo fantástico, o qual engendra o insólito ficcional, parece-me fazer sentido trazer a discussão sobre os mundos possíveis.

As teorias dos mundos possíveis partem do pensamento de Gottfried Leibniz (1957; 1979), revendo-o, desconstruindo-o e reinventando-o. Para Leibniz, a criação de mundos possíveis pode mudar não apenas no tocante aos acontecimentos possíveis no bojo da história, porém podem variar, ainda, no tocante às suas leis, as quais podem se manifestar de forma variada e assumir diferentes configurações. Na sua visão, as coisas são possíveis na medida em que

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

não contrariam a si próprias. Duas coisas, seres, ou acontecimentos se tornam compossíveis na medida em que pertençam a um mesmo mundo possível. Gilles Deleuze, ao reler essas teorias pensando na literatura, compreende que o escritor Jorge Luis Borges, como discípulo de Leibniz, "invoca um filósofo-arquiteto-chinês, Ts'ui Pen, inventor do 'jardim das veredas que se bifurcam: labirinto barroco cujas séries infinitas convergem e divergem e que forma uma trama de tempo abarcando todas as possibilidades" (Deleuze, 1991, p. 108).

Marie-Laure Ryan (1991, p. 31, tradução minha) defende que "[o] uso do conceito de mundos possíveis para descrever as esferas de um sistema fictício de realidade exige uma investigação sobre a natureza da possibilidade"[2], e, na medida em que não existem limites para a imaginação humana, no universo da ficção tudo pode acontecer. Com essa assertiva podemos entender que as compossibilidades na literatura, especialmente as da literatura fantástica, são bem mais amplas.

Umberto Eco (1989), em estudo no qual discute alguns caminhos válidos para se compreender a literatura fantástica (alotopia, utopia, ucronia, metatopia e metacronia), oferece-nos observações pertinentes para o campo dos mundos possíveis. De acordo com esse autor, desde a literatura mais realística até a mais fantástica o que o leitor encontra são construções de mundos estruturalmente possíveis. Ainda que a literatura fantástica ofereça ao leitor um mundo possível estruturalmente diferente do real, ela nos oferece

2 "The use of the concept of possible worlds to describe the spheres of a fictional system of reality calls for an inquiry into the nature of possibility".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

um tipo especial de jogo: “o contrafactual com que a literatura fantástica joga é deste tipo: ‘o que aconteceria se o mundo real não fosse semelhante a si mesmo, isto é se a sua própria estrutura fosse diferente?’” (Eco, 1989, p. 167). O que a literatura fantástica demonstra ficcionalmente ao leitor são conjecturas, possibilidades. Por exemplo: “[n]a ficção científica, o mundo paralelo é sempre justificado por rasgos, desfiamentos no tecido espaço-temporal, enquanto na utopia clássica ele é simplesmente um não-lugar [...], um cantinho remoto (talvez passado desapercebido) do nosso próprio mundo físico” (Eco, 1989, p. 168).

O nosso mundo físico, empírico, referencial não é de modo algum idêntico a todos os seres humanos. Quantos mundos possíveis existem no mundo referencial? Pode-se ler nos estudos de Thomas Pavel (1986) que um fator é imprescindível para a arquitetura dos mundos possíveis, a imaginação, já que o olhar do sujeito sobre o mundo interfere na configuração deste. Mas outro aspecto é bastante importante, relacionado à visão de mundo determinada por uma cultura. Para Eco (1986), os mundos possíveis devem ser entendidos enquanto construtos culturais e dependem da enciclopédia dos seus leitores. O fato de a avó de Chapeuzinho Vermelho sobreviver ao ingurgitamento feito por um lobo pode ser lido como irreal pelos leitores, mas muitos leitores antigos religiosos acreditavam na história bíblica quando liam que Jonas havia sido engolido por uma baleia, sobrevivido ali por três dias e depois ter saído intacto. Assim como muitos religiosos hoje creem em histórias contadas pelos seus livros sagrados. Mundos possíveis, assim, existem e são continuamente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

construídos através dos tempos e culturas, por meio da imaginação de sujeitos escribas e sujeitos leitores.

Quando se fala de insólito ou de fantástico, é bastante comum reportar-se a uma disjunção dessa literatura com a representação do real, contudo essa interpretação parte de uma visão errônea, especialmente se articularmos às teorias dos mundos possíveis. A maioria dos estudiosos, ao definirem desde as formas mais clássicas do fantástico às mais contemporâneas, costumam usar o real como uma das suas condições caracterizadoras.

Já o escritor Guy Maupassant, que trouxe à literatura fantástica histórias emblemáticas e estarrecedoras, como "O Horla" (2006), assinala essa relação do real com o fantástico, em seu ensaio intitulado "O fantástico", escrito em 1883: "O extraordinário poder aterrorizante de Hoffmann e Edgar Poe vem dessa habilidade aprendida, dessa maneira particular de dar cotoveladas no fantástico e o no perturbador, com fatos naturais onde, no entanto, algo inexplicável e quase impossível permanece"[3] (Maupassant, 1883, tradução minha). Não só Hoffmann e Poe aterrorizam o leitor com imagens insólitas que surgem no contexto de um real prosaico, como o próprio Maupassant, em "O Horla" (2006), por exemplo, insere um ser invisível, que terrifica o cotidiano prosaico do protagonista e o mundo possível erguido nessa narrativa de Maupassant é demonstrado com imagens muito próximas ao mundo empírico do leitor.

3 "L'extraordinaire puissance terrifiante d'Hoffmann et d'Edgar Poe vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

A introdução à literatura fantástica realizada por Tzvetan Todorov parte também do real como condição necessária para a irrupção do fantástico: "Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar" (Todorov, 2004. p. 30). Para validar sua tese, Todorov traz a voz de outros autores, como Castex: "O fantástico [...] se caracteriza [...] por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real" (Todorov, 2004, p. 32); Roger Caillois: "Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do admissível no seio da inalterável legalidade cotidiana" (Todorov, 2004, p. 32); Olga Reimann: "O herói sente [...] a contradição entre os dois mundos: o do real e o do fantástico" (Todorov, 2004, p. 31). Louis Vax, também citado por Todorov, ao diferenciar o conto de fadas da narrativa fantástica, assevera:

> A narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível. Ao passo que o feérico coloca fora do real um mundo em que o impossível e, por conseguinte, o escândalo não existem". (Vax, 1974, p. 8)

Portanto, a presença do real ficcional, semelhante ao possível real empírico, apresenta-se como condição elementar na construção da narrativa fantástica. Como se pode perceber, afirmo "possível" real empírico, uma vez que esse real que nos circunda pode ser visto apenas como uma possibilidade de apreensão, de percepção.

Então, não existe o fantástico sem a presença desse possível real empírico. Esse real onde irrompe o sobrenatural gerará no leitor, de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

acordo com Todorov, a hesitação, porque se poderá optar pela ideia de que o evento insólito de fato ocorreu ou pela hipótese de que esse evento não passa de uma ilusão de sentidos.

Mas, se pensarmos no maravilhoso, também nesse caso, de certa forma, o real encontra-se entranhado à sua tessitura. Todorov (2004, p. 48) assinala que no maravilhoso há admissão de "novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado". Filipe Furtado evidencia que não há no maravilhoso a tentativa de "fazer passar por reais os acontecimentos insólitos" (Furtado, 1980, p. 35). No maravilhoso estabelece-se um pacto entre o narrador e o leitor. Por exemplo, numa narrativa como "Chapeuzinho Vermelho", há um lobo que fala a língua dos humanos e, em "A bela adormecida", existe uma princesa que dorme por cem anos. No fato de o lobo falar e uma moça dormir por cem anos, tem-se o que Todorov defende como a criação de novas leis da natureza, as quais, como explica Furtado, não ganham na narrativa uma tentativa de aproximação com o possível real empírico do leitor. Entretanto, temos que admitir que o real não se coloca em um lugar à parte das narrativas maravilhosas: as estruturas de um possível real empírico lá estão: o mundo ficcional de Chapeuzinho ou o da Bela Adormecida se emparelham ao mundo possivelmente vivido pelo leitor em alguns aspectos: os espaços da floresta, por exemplo, o próprio fato de o lobo ser um animal temido, o espaço do castelo e sua estrutura social, com rei, rainha, princesa, serviçais, enfim, podemos trazer para reforçar essa tese as palavras de Umberto Eco (1994, p. 89) transcritas anteriormente: "temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real".

No caso do fantástico ou do maravilhoso há essa relação entre o possível real empírico e o ficcional, construída, obviamente, de formas diversas, com a obtenção de resultados diferentes. Mas o que ocorre no caso de modalidades ficcionais do modo fantástico, surgidas em pleno século XX, que trazem o real em sua denominação, como o realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista? Não há no fantástico clássico, em sua nomeação, um vocábulo, um elemento linguístico, que sugira sua adesão ao real, porém no caso das referidas modalidades o elemento linguístico acusador do real faz-se presente. Não se trata do maravilhoso, mas do real maravilhoso. A designação não é mágico, mas realismo mágico. Com o acréscimo do real/realismo às nomeações, o paradoxo pode parecer mais surpreendente, contudo, compreendo que a inserção do real/realismo hiperboliza a possibilidade de ruptura de fronteiras entre a razão e a desrazão, apontando para a criação de um mundo possível ficcional que autentica a rasura de limites. Essas modalidades do modo fantástico — o realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista —, que escancaram a possibilidade de real enlaçada à possibilidade do irreal, parecem exemplificar de certo modo algumas teorias dos mundos possíveis, mostrando-nos que o empírico é atravessado pelo metaempírico, que o real e o irreal não se excluem, mas se abraçam para formar nosso conceito de mundo.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

Realismos adjetivados: uma contextualização crítica

Realismo mágico, real maravilhoso, realismo maravilhoso, realismo fantástico e realismo animista são modalidades ficcionais do modo fantástico, que, conforme venho pontuando, têm em comum a junção aparentemente paradoxal entre um termo que faz referência ao natural e outro que assinala seu comprometimento com o sobrenatural. Todavia, alguns autores defendem que os paradoxos trazem ilusórias contradições para demonstrarem verdades. Sebastião Cherubim (1989, p. 50) evidencia essa ideia: "(Do gr. *parádoxon*, pelo lat. *paradoxon*). É a figura que consiste em exprimir a opinião contrária ao senso comum, tendo por aparência o erro, mas podendo conter a verdade ou parte dela". E, se forem consideradas as teorias dos mundos possíveis, pode-se chegar à compreensão de que essas narrativas, supostamente tão contraditórias, revelam aos seus leitores possibilidades de mundos, de entendimento da sua presença no mundo.

A estudiosa Bella Josef (1993, p. 26), ao tratar da arte no século XX, explica que "[a]s filosofias da certeza cederam lugar às da dúvida. A ciência deixou de ser considerada como instrumento de segurança num universo instável". Compreendo que o real/realismo, tão marcado nas denominações dessas modalidades ficcionais, parece nos interpelar, não como indicação de um retorno à uma representação espelhada do real, mas como uma total revisão deste a partir de variadas abordagens, influenciando em uma nova configuração de categorias literárias, como a reinvenção da figuração das personagens, das vozes narrativas, do espaço, do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

tempo, da forma de lidar com o discurso figurado, potencializando-o de maneira hiperbólica, reinventado, enfim, a ficção.

Tais modalidades literárias, surgidas ao longo do século XX, em função da proximidade estética costumam ser tomadas como sinônimas, às vezes confundidas, mesmo em estudos acadêmicos, a despeito de suas diferenças de construções ficcionais.

Essa nova arte, em meu ponto de vista, constituiu-se por um resgate do procedimento da singularização ou estranhamento, concebidos por Victor Chklóvski (1978). Tal procedimento foi recuperado de modo hiperbolizado, o que produziu a força necessária para o deslocamento do real operado literatura latino-americana. O centro propulsor consistiu na ruptura com o real prosaico através de variados dispositivos literários, os quais tiveram o imaginário como seu condutor. Fazer o maravilhoso, o mágico e o animismo brotarem em meio ao real cotidiano significou romper com os paradigmas realistas, que procuram separar o que é da ordem do visível e o que é da ordem do invisível, da razão e da desrazão, do sólito e do insólito. Quebram-se as estruturas estriadas dos binarismos. A literatura latino-americana que promoveu essa ruptura com os binarismos confortáveis atraiu a atenção da crítica literária, que se viu no embaraço de como nomeá-la e, nessa contextura, os termos realismo mágico, realismo maravilhoso e real maravilhoso foram articulados, contudo, como demonstrarei, há nuances bastante diferentes entre algumas dessas tendências nomeadas.

Antes de iniciar a problematização sobre a variação de expressões para denominar essa literatura, ressalto acerca do lugar marginal ocupado pela literatura brasileira nesse contexto, focalizando a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

posição da crítica literária, na medida em que é bastante comum, nos estudos literários, o apagamento da literatura brasileira na conjuntura do *boom* da ficção latino-americana no século XX que traz o maravilhoso como seu fundamento poético. Alguns motivos parecem amparar essa supressão da literatura brasileira. Talvez um deles seja de ordem linguística, pois não se fala no Brasil o espanhol, língua de maior circulação na América Latina, entretanto a condição linguística, a meu ver, não parece ser satisfatória. Em alguns estudos que servem de embasamento para o entendimento da dessa literatura, causa-me inquietação, a frequente litura da literatura brasileira, uma vez que as ficções literárias produzidas no Brasil, no referido período, compartilham as mesmas perspectivas e qualidade estéticas daquelas compostas em outros países das Américas do Sul e Central.

Bella Josef, crítica literária especialista em literatura hispano-americana, por exemplo, projeta em uma considerável parcela de sua produção crítica a referida exclusão da literatura brasileira, como é o caso do texto "A nova realidade do romance hispano-americano" (Josef, 1993); porém, em outros estudos, como *A máscara e o enigma* (Josef, 1986), atenta para a existência de autores, como José J. Veiga, que atuaram na produção da nova narrativa fantástica latino-americana. Tal apagamento da literatura brasileira robustece a ideia errônea de que os autores do Brasil não tenham participado do movimento do aludido *boom*, levando a equívocos por parte de pesquisadores iniciantes. Já o artigo "Realismo mágico e Realismo maravilhoso", de autoria de Antonio Roberto Esteves e Eurídice Figueiredo (2010), dá lugar de destaque à ficção brasileira enquanto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

manifestação valorosa na mencionada contextura artística, porque, em sua rica exposição, é trazida a escritura de João Guimarães Rosa, responsável pela implantação de novos tons ficcionais do maravilhoso no século passado.

O argentino Julio Cortázar, que, na visão da crítica literária, é um dos autores mais importantes para a construção do referido *boom* latino-americano, defende a importância da literatura brasileira no processo criativo de construção de suas obras. Em entrevista a Remy Gorga Filho, Cortázar revela visivelmente como escolheu alguns autores brasileiros para figurarem como precursores de sua obra. Gorga Filho revela: "Ele gostava de conversar e falava muito sobre a Clarice Lispector [...]. Ele dizia que o mineiro Murilo Rubião foi o primeiro autor do fantástico latino-americano, antes mesmo dele, Cortázar", admitindo ainda que "Murilo Rubião metia a mão no bolso e tirava os coelhinhos" (*apud* Silveira, N., 2012). Pode-se constatar, portanto, que Cortázar escolhe Murilo Rubião como seu precursor e que, em sua visão, a literatura brasileira participa desse momento ímpar da ficção latino-americana.

A expressão realismo mágico, ainda que constantemente relacionada à literatura da América Latina, teve suas primeiras ocorrências no contexto europeu, mais especificamente utilizada inicialmente pelo historiador e crítico de arte alemão Franz Roh para referir-se criticamente à pintura pós-expressionista alemã. Em 1923 ele fez uso do termo em um artigo e depois em 1925 publicou o livro *Pós-expressionismo*, *realismo mágico*: problemas relacionados com a pintura europeia mais recente, o qual ganhou

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

uma tradução para o espanhol de José Ortega Y Gasset no ano de 1927 e, nesse mesmo ano, também foi publicado pela *Revista de Occidente*. Nessa última publicação a palavra Pós-expressionismo foi suprimida do título, elisão essa que talvez seja a responsável por uma maior profusão da concepção realismo mágico no campo da crítica das artes e da literatura.

Segundo Roh, a pintura por ele analisada parte da representação das "coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam" (Chiampi, 1980, p. 20). O que ressalta nessa análise de Roh usada para uma pintura nomeada por ele como realismo mágico é a junção abrupta entre o que é da ordem do real e o que é da ordem de uma certa irrealidade, pois o real esconde coisas misteriosas. Seymour Menton (1999) comenta que o realismo mágico, na acepção tomada por Roh, constituiu-se como uma tendência ou modalidade na pintura da década de 1920, com manifestações não somente na Alemanha pós-guerra, mas também na Itália, Holanda, França e Estados Unidos. Lembra, ainda, que "nova objetividade" foi outra designação aventada para nomear a referida tendência, contudo revela que o termo realismo mágico, com seu caráter oximorônico, foi capaz de captar melhor o espírito da nova pintura.

Menton (1999, p. 20) informa que Roh atribuiu vinte e duas características à pintura magicorrealista e que posteriormente, em 1969, Wieland Schmied reduziu-as a cinco características fundamentais: 1) sobriedade e enfoque preciso, construindo uma visão desprovida de sentimentos ou emoções; 2) temas insignificantes da vida cotidiana e nenhum constrangimento em representar o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

desagradável; 3) estrutura estática, muitas vezes aludindo a um espaço semelhante ao vidro, que comumente dá primazia ao estático em detrimento do dinâmico; 4) eliminação dos indícios do processo de pintura, apagando "a mão"; 5) uma nova relação espiritual com o mundo das coisas.

Ainda no campo das artes plásticas, o contista e romancista italiano Massimo Bontempelli, um ano após a publicação do livro de Roh, utilizou as expressões realismo mágico e realismo místico como possíveis tendências que superariam o futurismo. Na visão de Bontempelli, como também na de Roh, "a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto" (Chiampi, 1980, p. 22). Bontempelli não faz menção à provável influência dos trabalhos de Roh sobre o assunto, assumindo a paternidade da noção. De acordo com Menton (1999), Bontempelli procurou definir o realismo mágico em várias abordagens sobre a pintura e a literatura em sua revista *900. Novecento*. Em 1938 publicou um tomo especial sobre o realismo mágico, tratando das aparições do termo, entre 1926 e 1933, na sua referida revista.

Seguindo as críticas de Bontempelli, em 1930, o peruano José Carlos Mariátegui, assim se expressa sobre o realismo mágico, voltando sua atenção à literatura:

> Restaurar os privilégios da fantasia na literatura só pode servir para restabelecer os direitos ou valores da realidade, se isso servir a alguma finalidade. Os escritores, menos desconfiados de compromissos com o antigo realismo, mais intransigentes a serviço da fantasia, não se afastam muito da fórmula de Massimo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

> Bontempelli: "realismo mágico". Não há intenção em nenhuma das teorias beligerantes e criativas do século XIX de aposentar o termo realismo, mas sim de distinguir seu significado atual de seu significado ultrapassado, por meio de um prefixo ou um adjetivo. Neo-realismo, infra-realismo, supra-realismo, "realismo mágico". (*apud* Menton, 1999, p. 215, tradução minha)[4]

Conforme se pode verificar, para Mariátegui, o realismo mágico acabou por incitar uma mudança conceitual na própria significação de realismo. Fantasia e realidade não se excluem, porém se matizam, interpenetrando-se.

De acordo com Menton (1999), o termo foi usado por Biruté Ciplijauskaité, em 1936, para referir-se à literatura lituana, que faz uso de uma nova forma de realismo, a qual põe relevo sobre os valores espirituais, sem distanciar-se da realidade. Em 1942, o diretor do Museu Moderno de Nova York, Alfred Barr, traz o termo realismo mágico, em seu livro *Pintura e Escultura no Museu de Arte Moderna*, para caracterizar algumas pinturas contemporâneas que buscavam por meio de uma técnica realista plasmar suas visões fantásticas. Menton (1999) adverte, porém, que algumas pinturas que, segundo Barr, se valiam de técnicas magicorrealistas tinham mais marcas do surrealismo.

Como se pode notar, depois de Franz Roh ter publicado seus trabalhos sobre o realismo mágico, o termo se expande, referindo-se mais frequentemente às artes plásticas mas também à literatura em

4 *Restaurar en la literatura los fueros de la fantasía, no puede servir, si para algo sirve, sino para restablecer los derechos o los valores de la realidad. Los escritores, menos sospechosos de compromisos con el viejo realismo, más intransigentes en el servicio de la fantasía, no se alejan de la fórmula de Massimo Bontempelli: "realismo mágico". No aparece en ninguna teoría del novecentismo beligerante y creativa la intención de jubilar el término realismo, sino de distinguir su acepción actual de su acepción caduca, mediante un prefijo o un adjetivo. Neo- realismo, infrarrealismo, suprarrealismo, "realismo mágico".*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

alguns casos, circulando por diversos países da Europa, como também fora desse continente, como foi o caso de Mariátegui, do Peru, e Alfred Barr, dos Estados Unidos.

Na maioria dos históricos que circulam no meio acadêmico, são citados apenas Roh e Bontempelli como os estudiosos que fizeram referência à noção de realismo mágico antes de Arturo Uslar Pietri, contudo nesse breve apanhado, realizado especialmente com o apoio do estudo de Menton (1999), foram citados alguns outros usos da noção antes de ela ser usada na América Latina para caracterizar a literatura dessa região.

O contista e historiador da literatura venezuelano Arturo Uslar Pietri, em 1948, tem sido indicado, de modo unânime, como o primeiro estudioso latino-americano a fazer uso da expressão realismo mágico para referir-se especificamente ao contexto da nova narrativa da América Latina. Pontuei anteriormente que o peruano Mariátegui usou anteriormente a expressão tendo como foco a literatura, mas o estudo de Uslar Pietri procurou formalizar a expressão, atrelando-a a um conjunto de obras e escritores com a mesma tendência.

A estudiosa Irlemar Chiampi informa que Uslar Pietri apreendeu na noção realismo mágico uma ambiguidade insolúvel: "o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade)" (Chiampi, 1980, p. 23). Cabe ao narrador ou adivinhar a realidade ou negá-la. De acordo com Esteves e Figueiredo (2010, p. 396) há nessa leitura "dois problemas, o da ontologia da realidade e o da fenomenologia da percepção".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

Uslar Pietri assevera que o fim do realismo mágico consiste em "revelar, descobrir, expressar em toda a sua inusitada plenitude a realidade quase desconhecida e quase alucinatória que era a da América Latina, para penetrar no grande mistério criador da mestiçagem cultural"[5] (Uslar Pietri, 1990, p. 275, tradução minha). Nessa parte, Uslar Pietri mostra que essa percepção mágica do mundo flui de maneira mais natural no escritor latino-americano por ele fazer parte de um espaço caracterizado pela magia e pelas fusões naturais e culturais. Essa percepção afina-se bastante à noção cunhada por Alejo Carpentier nesse mesmo período, a de real maravilhoso. Em "Realismo mágico", inserido na coletânea *Cuarenta ensayos*, Uslar Pietri reconhece que esse fenômeno literário seria também trabalhado teoricamente por Alejo Carpentier como realismo[6] maravilhoso e avalia a troca de mágico por maravilhoso teria sido uma boa escolha, "mesmo que magia nem sempre tenha a ver com maravilhas, e que na realidade cotidiana exista um elemento mágico que só é percebido por alguns"[7] (Uslar Pietri, 1990, p. 126).

Uslar Pietri alega que, no surrealismo, tem-se relógios derretidos e objetos disparatados e, nos contos árabes, os eventos insólitos ocorrem pelo poder de algum feiticeiro, ao contrário do realismo mágico, no qual "a realidade não foi abandonada, não foi dispensada, não foi

5 "revelar, descubrir, expresar en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural".

6 Uslar Pietri usa "realismo", não atentando corretamente ao termo "real", utilizado por Carpentier em seus ensaios, termo que interfere bastante no significado da expressão, uma vez que realismo pode ser entendido apenas como uma forma de captação do real.

7 "aun cuando no siempre la magia tenga que ver con las maravillas, en la más ordinaria realidad hay un elemento mágico, que sólo es advertido por algunos pocos".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

misturada com fatos e personificações mágicas, mas sim pretendia refletir e expressar um fenômeno existente, mas extraordinário, dentro dos gêneros e categorias de literatura tradicional"[8] (Uslar Pietri, 1990, p. 124, tradução minha).

Na conferência "*Magical Realism in Spanish American*", pronunciada em 1954 e publicada em 1955 pela Revista *Hispania*, Angel Flores assegura que o realismo mágico teria nascido no contexto da América Latina, em 1935, com a obra *História universal da infâmia* do escritor argentino Jorge Luis Borges, em função da naturalização do irreal que se pode encontrar em suas páginas. Esse estudo de Flores é considerado um dos fundadores e deflagradores da nova tendência na América. Flores (1955) observa que a obra de vários escritores pode ser amalgamada, inclusive a de autores que não são da América Latina, considerando-se a base que sustenta a ideia do realismo mágico, que é a junção inesperada entre o realismo e a fantasia, já planteada por Franz Kafka e Marcel Proust, por exemplo, e que se manifesta de forma expansiva na obra de autores latino-americanos, como Eduardo Mallea e Jorge Luis Borges. Em torno de Borges e Mallea, Flores agrega um conjunto diverso de outros escritores, que, segundo ele, seria marcado pelo princípio básico do realismo mágico, o da naturalização do irreal: Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Labrador Ruiz, Novás Calvo, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Santiago Dabove, e outros. Nas narrativas desses

8 "no se abandonaba la realidad, no se prescindía de ella, no se la mezclaba con hechos y personificaciones mágicas, sino que se pretendía reflejar y expresar un fenómeno existente pero extraordinario dentro de los géneros y las categorías de la literatura tradicional".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

autores, como na de Franz Kafka, "o tempo existe em uma espécie de fluidez atemporal e o irreal acontece como parte da realidade"[9] (Flores, 1955, p. 191, tradução minha).

Luís Leal, em 1967, denega a naturalização do irreal, proposta por Angel Flores para caracterizar o realismo mágico, e defende que nas narrativas latino-americanas o insólito se implanta através de uma sobrenaturalização do real e, nesse aspecto, ele se aproxima da noção de real maravilhoso cunhada por Alejo Carpentier, porém ainda persistindo ainda na utilização da expressão realismo mágico. Leal (1967) entende que o mágico seria uma forma de ver a realidade e por essa razão defende a tese de que o realismo mágico não criaria realidades ou mundos imaginários, fantasiosos, uma vez que a magia pode ser flagrada na própria vida cotidiana e prosaica.

Nesse contexto de surgimento de variadas posições sobre a nova tendência, que gerou o famoso *boom* da literatura latino-americana no século XX, autores se valeram do clima eufórico e se autointitularam como realistas mágicos, como foi o caso do guatemalteco Miguel Ángel Asturias, autor de *Lendas da Guatemala* e *Senhor Presidente*. Ele expõe teoricamente que não usa o termo maravilhoso para designar a sua literatura porque este tem suas próprias condições de funcionamento e que estas se encontram apartadas do real cotidiano. Na sua literatura, há duas realidades, enlaçadas pelo realismo mágico:

> O meu realismo é mágico porque revela um pouco de sonho, tal como o concebem os surrealistas. Tal como o concebem também os Maias em seus textos sagrados.

9 "time exists in a kind of timeless fluidity and the unreal happens as part of reality".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

> Lendo estes últimos dei-me conta de que existe uma realidade palpável sobre a qual se enxerta uma outra realidade, criada pela imaginação, e que se envolve de tantos detalhes, que ela chega a ser tão "real" como a outra. Toda a minha obra se desenvolve entre essas duas realidades: uma social, política, popular, com personagens que falam como o povo guatemalteco, a outra imaginária, que os encerra em uma espécie de ambiente e de paisagem de sonho. (Asturias *apud* Josef, 1986, p. 199)

Diferentemente de Uslar Pietri, Asturias aproxima realismo mágico e surrealismo, uma vez que encontra aproximações deste último com visões contidas nos textos sagrados dos Maias.

Em função dessa convivência entre os dois mundos, alguns estudiosos falam da falta de assombro, ou hesitação, por parte das personagens. Para José Carlos González Boixo (2017, p. 122, tradução minha), no discurso ficcional do realismo mágico acontece:

> a presença do sobrenatural em uma história tipificada como realista, sem que esse fato provoque uma reação de estranheza nos personagens. É verdade que essa falta de reação dos personagens diante do surgimento de um fato que não pode ser explicado racionalmente, levando em conta que a história tem uma base realista (convencionalmente aceita pelo leitor), é o elemento essencial que deve aparecer para que a narrativa se concretize. ser capaz de falar sobre "realismo mágico".[10]

10 la presencia de lo sobrenatural en un relato tipificado como realista, sin que este hecho provoque una reacción de extrañeza en los personajes. Es cierto que esa falta de reacción de los personajes ante la aparición de un hecho que no puede explicarse racionalmente, teniendo en cuenta que el relato tiene una base realista (convencionalmente admitida por el lector), es el elemento imprescindible que es necesario que aparezca para poder hablar de "realismo mágico".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

Essa falta de estranheza seria uma das marcas mais recorrentes do ponto de vista da crítica literária, que seria decorrente da já citada naturalização do irreal, a qual brota no real de forma repentina, mas fazendo soar uma naturalidade.

Ainda em se tratando da naturalização do irreal, que ocorre em função da junção de duas realidades diversas — a real e a mágica —, há, em meu ponto de vista, nessa modalidade literária, a imprescindibilidade de um trabalho bem cuidado com a verossimilhança, uma vez que é bastante simples inserir numa realidade empírica um elemento ou acontecimento mágico, porém o que se exige maior elaboração por parte do escritor é tornar tais fatos críveis e normais aos olhos do leitor.

Um ponto razoavelmente polêmico atem-se ao espaço de produção, porque, ainda que o realismo mágico tenha sido frequentemente vinculado à América Latina, em função da quantidade de autores que o tenham trabalhado em suas narrativas, isso não implica pensar que um autor que não seja latino-americano não possa enveredar-se pelas técnicas magicorrealistas. Uslar Pietri cita, por exemplo, a maneira como a narrativa de Kafka traz os indícios do realismo mágico como forma de flagrar uma nova forma de ver o real. Em algumas teses e trabalhos acadêmicos, a obra do português José Saramago tem sido apontada como um exemplo de pleno de uso de procedimentos magicorrealistas.

O escritor guatemalteco William Spindler (1993), escritor guatemalteco, propôs uma tipologia, por compreender que há diferentes modalidades literárias que se aproximam da produção

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

realista mágica. Para ele, o realismo mágico se desdobra em duas perspectivas: na primeira, as narrativas representam a realidade através de uma focalização incomum sem transpor necessariamente os limites do real, mas instigando no leitor uma percepção de irrealidade; na segunda, as narrativas representam, "em meio a um contexto de mitos e crenças, duas visões contrárias são representadas concomitantemente — a racional e a mágica — como se não fossem contraditórias" (Gama-Khalil, 2022b). Spindler observa que a essas duas perspectivas pode ser somada uma terceira, o que resulta em sua tipologia. A primeira, o realismo mágico metafísico, abarca narrativas que provocam um senso de irrealidade através da técnica do estranhamento, em função de acontecer um evento familiar, mas que é exposto de modo a desencadear uma atmosfera estranha, contudo não propriamente sobrenatural. *O castelo*, de Franz Kafka, *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzatti, o conto "Tema do traidor e do herói", de Jorge Luis Borges, *A peste*, de Albert Camus, e *A volta do parafuso*, de Henry James são narrativas dessa tendência. A segunda perspectiva, nomeada como realismo mágico antropológico, reúne narrativas que unem dois componentes antagônicos, o realista e o mágico, entretanto tal incongruência dissipa-se porque se encontra ancorada num contexto mítico e histórico cultural. Nesse caso, fica evidente a vinculação com o real maravilhoso de Carpentier, como veremos adiante, e sua presença em obras de autores como Carpentier, Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mário Vargas Llosa, Juan Rulfo. A terceira perspectiva, designada realismo mágico ontológico, ocorre em narrativas em que o sobrenatural é

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

representado de um modo realista, como se não fosse antagônico em relação ao real, e sem haver manifestação alguma de explicação para tal antagonia. Spindler cita como exemplos: *A metamorfose*, de Franz Kafka, *Viagem à semente*, de Alejo Carpentier, o conto "Axolotes", de Julio Cortázar.

A noção de real maravilhoso também tem sido trocada repetidamente com outros realismos adjetivados, como o realismo mágico e o realismo maravilhoso, mesmo em trabalhos específicos da área dos estudos literários, sendo a causa desse equívoco o fato de essas modalidades serem coetâneas e de operarem na tessitura literária a junção inesperada de uma realidade prosaica a uma realidade maravilhosa; entretanto esses realismos adjetivados acabam desvelando em suas técnicas modos diversos de trabalho com a referida junção. No estudo "Uma metáfora da realidade", Bella Josef toma como objeto de estudo o romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, analisando-o por meio de procedimentos estilísticos utilizados por ele a fim de promover a irrupção do maravilhoso no seio de uma realidade prosaica. Ao revelar esses mecanismos literários na obra de García Márquez, Josef (1993, p. 175) argumenta que se trata de "uma nova dimensão da realidade, que tem antecedentes no realismo mágico de Alejo Carpentier". O argumento de Josef denota o quanto ela toma como sinônimas as modalidades real maravilhoso e realismo mágico, não fazendo nenhuma distinção entre elas, desconsiderando inteiramente o que foi postulado pelo próprio Alejo Carpentier, responsável pela formulação de real maravilhoso, uma vez que esse escritor cubano,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

em suas teses, adverte inclusive sobre as diferenças entre o real maravilhoso e o realismo mágico, como será evidenciado adiante.

A elaboração da noção de real maravilhoso acontece por intermédio de várias etapas, num processo em que Carpentier vai lidando com suas teses, colocando-as em fricção com os escritos literários, seus e de seus contemporâneos, e com suas experiências diversas relacionadas à literatura e cultura.

A primeira etapa de elaboração da noção se encontra no prólogo do romance *O reino deste mundo* (Carpentier, 2009; 2012), publicado no ano de 1949. Nesse romance, o leitor encontra a representação/demonstração ficcionalizada da revolta dos escravos do Haiti, que ocorreu no final do século XVIII, partindo da focalização narrativa do escravo Ti Noel. A epígrafe do prólogo em pauta não é em vão, trata-se de um excerto de *Os trabalhos de Persiles e Sigismunda*, de Miguel de Cervantes: "O que se deve entender disso de se metamorfosearem em lobos é que há uma enfermidade a que os médicos chamam mania lupina" (2009, p. 7). Desde a epígrafe, Carpentier prepara o seu leitor para os poderes das personagens Mackandal e de Ti Noel de se transformarem em animais. A experiência de seus corpos atravessados por metamorfoses não era o único poder dessas personagens, elas entendiam das várias magias do vodu. Essas práticas do vodu são bem comuns no cotidiano cultural haitiano e Carpentier ressalta que uma das principais marcas da literatura do real maravilhoso é estar vinculado a práticas culturais de um povo, o que fica ressaltado no enredo de *O reino deste mundo*, especialmente na cena em que Mackandal é condenado a morrer queimado em uma fogueira.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

> O fogo começou a subir até o maneta, chamuscando-lhe as pernas. Nesse momento, Mackandal agitou o coto, que não tinham podido amarrar, num gesto ameaçador, que nem por minguado era menos terrível, urrando conjuros desconhecidos e jogando o torso violentamente para a frente. As cordas caíram, e o corpo do negro esticou-se no ar, voando sobre as cabeças, antes de mergulhar nas ondas do negro mar de escravos. [...] Naquela tarde os escravos retornaram a suas fazendas rindo por todo o caminho. Mackandal cumprira sua promessa, permanecendo no reino deste mundo. (Carpentier, 2009, p. 44-45)

Há duas perspectivas divergentes nessa cena, as quais criam o efeito do real maravilhoso. Na perspectiva dos escravos, Mackandal, auxiliado pelas práticas da magia vodu, transforma-se em um animal que voa, um leve inseto, e consegue permanecer no reino deste mundo, triunfa. Já, na perspectiva dos brancos, ele simplesmente queimou e morreu. Fica ressaltado a antagonia entre as duas culturas em relação à compreensão do maravilhoso: a concordância por parte dos negros escravos e a negação por parte dos brancos. De uma perspectiva, a fé; de outra, a descrença.

Para explicar como surgiu a ideia acerca do real maravilhoso, Carpentier relata que, na sua visita ao Haiti, compreendeu que uma ambientação maravilhosa estava emaranhada em todos os lugares por onde caminhava e inferiu que essa constância do real maravilhoso não seria peculiar apenas àquele país do Caribe, porém "patrimônio da América inteira" (Carpentier, 2009, p. 10), justificando que a percepção de uma natureza maravilhosa se encontraria atrelada a uma percepção e experiência culturais maravilhosas da realidade.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

No intuito de demonstrar melhor sua tese, Carpentier oferece ao leitor uma comparação com o suposto maravilhoso praticado pelos surrealistas, que depende, no seu ponto de vista, de truques ilusionistas: “reunindo-se objetos que não se costumam juntar: a velha máquina de costura sobre uma mesa de dissecação [...], os caracóis no táxi chuvoso, a cabeça de leão na pélvis de uma viúva” (Carpentier, 2009, p. 7). Concordando com a ótica de Carpentier, entendo que o real maravilhoso é aquela modalidade de maravilhoso que se encontra entranhada na cultura de um povo e que às vezes migra desse lugar para as páginas de um livro. Como nos ensina Carpentier:

> o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação de espírito que conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação de maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em milagres de santos não podem curar-se com milagres de santos. (Carpentier, 2009, p. 9)

A citação acima é extensa, mas necessária, porque expõe a tese máxima de Carpentier sobre o real maravilhoso, que é distinto das outras modalidades, as quais trazem o maravilhoso como integrante de sua estética, como o surrealismo e o realismo mágico. O real maravilhoso pressupõe uma fé, que é uma crença, resultante de uma experiência cultural. Para os negros que acreditaram na metamorfose de Mackandal, ela era válida porque em sua cultura

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

aquele era um acontecimento natural; já a descrença dos brancos era justificada pela ausência da crença em metamorfoses.

Na parte final do ensaio intitulado "Do real maravilhoso americano" (1987), publicado em 1964, Carpentier repete quase que totalmente o texto do prólogo de *O reino deste mundo*, todavia, em sua parte inicial, acrescenta uma sequência de ideias, na qual realiza uma revisão da tese de que o real maravilhoso seria uma modalidade literária exclusiva da América Latina, pois relata que, em viagens, percebera estranhezas entranhadas em outros espaços do mundo. Quando visitou a China, por exemplo, ficou maravilhado com coisas interessantíssimas a que teve a oportunidade de assistir, porém reconhece que, de fato, não as entendeu, porque, para isso, teria que inteirar-se profundamente da língua e da cultura do povo chinês: "sei que não me bastariam os anos que me restam viver para chegar a uma compreensão verdadeira, cabal, da cultura e civilização da China" (Carpentier, 1987, p. 132). Logo, tais maravilhas da China, como as da América, fazem parte de uma conjuntura relacionada e entranhada a práticas e experiências culturais. Reais maravilhosas?

Quase uma década depois da publicação do texto "Do real maravilhoso americano", em 1975, na conferência "O barroco e o real maravilhoso", Carpentier resgata a noção por ele cunhada, associando-a aos elementos estéticos atinentes ao barroco. Na visão do escritor cubano, o barroco seria muito mais do que um estilo de época datado na história da literatura, ele funciona como "uma espécie de força criadora que retorna ciclicamente ao longo de toda a história das manifestações artísticas" (Carpentier, 1987, p. 111).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

Qualifica o barroco como uma arte que pulsa, rompendo com os limites, por isso não se fixa em um período temporal. É a arte que "se caracteriza pelo horror ao vazio, à superfície nua, à harmonia linear-geométrica" (Carpentier, 1987, p. 111). A relação do barroco com o real maravilhoso encontra-se justificada na condição estética de ambas as artes plantearem suas bases no maravilhoso: "O extraordinário não é necessariamente belo ou bonito. Não é bonito nem feio; é acima de tudo assombroso por aquilo que tem de insólito. Tudo o que é insólito, tudo o que é assombroso, tudo o que escapa a normas estabelecidas é maravilhoso" (Carpentier, 1987, p. 122). Essa afirmação é realizada após Carpentier argumentar que a palavra maravilhoso teria se desgastado com o uso diverso e, com isso, perdido o sentido primordial, que seria sua associação à ideia de extraordinário e de insólito.

A fim de tornar mais visíveis as peculiaridades do real maravilhoso, Carpentier, na referida conferência, resgata a diferença em relação ao surrealismo e incorpora o paralelo também com o realismo mágico. Recuperando as ideias de Franz Roh, considera que o realismo mágico, ao menos no contexto da pintura europeia, consistiria em "manifestações da pintura expressionista alheias a uma intenção política concreta" (Carpentier, 1987, p. 125). E, com essa argumentação, pode-se compreender que o real maravilhoso, além de caracterizar-se por ser uma construção enraizada em uma cultura, estaria também vinculado a uma compreensão política da realidade.

O realismo mágico, para Roh, explica Carpentier, é a arte que associa formas reais de um modo não condizente com a realidade cotidiana, diferenciando-se bastante do real maravilhoso, que é encontrado no

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

real, no natural, "em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino-americano" (Carpentier, 1987, p. 125). O natural já seria sobrenaturalizado por uma interferência cultural.

Dialogando com as teses de Alejo Carpentier, chego a uma possível diferenciação: "o que temos [...] no realismo mágico seria a naturalização do irreal (ou seja, ocorre a naturalização daquilo que é de uma ordem não natural) e no real maravilhoso ocorre a sobrenaturalização do real (ou, seja, a natureza do real de dada cultura já traz em si a força do sobrenatural)" (Gama-Khalil, 2018, p. 27).

Entendo que, no realismo mágico, como elucida Carpentier, o acontecimento é engendrado pelo escritor que exista necessariamente uma conexão com um contexto maravilhoso colhido por ele em uma determinada cultura. O conto de Murilo Rubião (2010) intitulado "Teleco, o coelhinho" representa bem realismo mágico, porque nele ocorre a naturalização do irreal. Temos no enredo um moço que escuta uma voz atrás de si a pedir-lhe um cigarro e, quando se volta para olhar o dono da voz, não encontra um menino de rua, e sim um coelho que tinha a capacidade de transformar-se em variadas outras formas animais. Ele leva o coelho para casa e a amizade se inicia. Não há, porém, uma cultura, ao menos de que eu tenha notícia, onde coelhos conversem com seres humanos e o dom de metamorfoses contínuas. No real maravilhoso sobrevém precisamente o contrário, já que o evento supostamente insólito ficcionalizado pelo escritor existe de forma "latente e onipresente" (Carpentier, 1987, p. 125) em alguma realidade cultural. Em função dessa ideia, o real maravilhoso relaciona-se a uma questão de fé, não necessariamente uma fé religiosa, contudo a uma

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

crença que caracteriza a tradição de um povo, suas experiências, seu modo de viver. Entretanto, isso não impede que em algumas narrativas tal fé esteja ligada também a pensares religiosos. No conto "A santa", de Gabriel García Márquez (2003), o narrador conta a história de uma menina santa, cujo corpo não apodreceu debaixo da terra e por isso não só seu pai, mas toda Colômbia acredita em sua santidade.

Em suas publicações, posteriores a estas aqui citadas, Carpentier segue postulando ideias para reforçar e divulgar o real maravilhoso. No texto "Consciência e identidade da América" (2006), derivado da aula magna que proferiu na Universidade Central da Venezuela, em 1975, defendeu:

> uma percepção especial da história por parte do latino-americano, que deve ser deflagrada por meio de uma necessária de sua história, revisando-a e reinventando-a não a partir da perspectiva dos brancos, contudo com a eficácia de uma visão que procure valorizar sua própria cultura. A mistura do índio, do negro e do europeu, todo o processo de mestiçagem, deve influenciar a irrupção de uma arte que valorize a simbiose cultural. (Gama-Khalil, 2022a)

Nesse sentido, essa noção tecida por Carpentier extrapola a simples condição estilística ou estético-literária, abarcando além disso e especialmente um sentido estético-político.

Após a discussão acerca de duas grandes tendências dos realismos adjetivados relacionadas frequentemente à literatura latino-americana, cabe trazer, ainda, duas outras modalidades que de certa forma se mesclam às anteriores, muitas vezes apenas tomadas como sinônimas: o realismo maravilhoso e o realismo fantástico.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

As teses sobre o realismo maravilhoso são encetadas inicialmente por Irlemar Chiampi em sua tese de doutorado, que foi defendida na década de 1970; depois essas ideias tomaram forma de livro, publicado no início dos anos 1980 com o título *Realismo maravilhoso*: forma de ideologia do romance hispano-americano, com a apresentação de Emir Rodríguez Monegal.

Chiampi procura operar uma reformulação teórica dos dois conceitos que toma por base, o realismo mágico e o real maravilhoso, tomados como espécies de canais teóricos que, após serem revistos, serão integrados ao novo conceito, o realismo maravilhoso. A autora dedica o primeiro capítulo do livro à revisão das referidas noções-avatares para depois iniciar a construção da noção que, de certa forma unirá as anteriores, procurando dar um peso teórico maior à segunda, real maravilhoso.

Deixa evidente as opções que a levaram à designação realismo maravilhoso. Evidencia que opta por maravilhoso no lugar do mágico, em função de acreditar que o termo maravilhoso já tem certa tradição de uso nos estudos literários, inclusive relacionando-se estruturalmente com outros tipos de discursos literários, como o fantástico e o realista. O termo mágico, por sua vez, é mais comumente relacionado a outras áreas e séries culturais. A escolha lexical por maravilhoso também, na visão da pesquisadora, explora mais a sua relação com o natural, num contexto estético em que o real e o maravilhoso devem coexistir.

> Maravilhoso é o "extraordinário", o "insólito", o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

> *mirabilia*, ou seja, "coisas admiráveis" (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o "mirar": olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. [...] A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. (Chiampi, 1980, p. 48)

É possível perceber que Chiampi resgata a reflexão de Carpentier, na qual há a relação entre maravilhoso, extraordinário e insólito, bem como a ideia de que o maravilhoso ou o extraordinário podem significar e designar tanto coisas belas como coisas horríveis.

Já a opção pelo termo realismo no lugar de real não se revela de forma evidente, mas se depreende, pelo exposto, que tem a ver igualmente com a correlação literária, na medida em que realismo se aproxima muito mais do campo lexical literário do que real. Realismo já implica um olhar sobre a captação do mundo obrada pela ficção.

No capítulo sete, Chiampi oferece ao leitor uma síntese dos princípios discursivos e estéticos tecidos e analisados no livro. No tocante às relações pragmáticas, são elencados dois princípios. O primeiro deles é o efeito de encantamento no leitor, provocado pela "percepção de contiguidade entre as esferas do real e do irreal" (Chiampi, 1980, p. 61). No fantástico há efeito de hesitação, defendido por Todorov (2004), ou a poética da incerteza, estudada por Bessière (1974), ambos buscando provocar um estranhamento no leitor; já o encantamento irrompe no real maravilhoso como

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

um “efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos” (Chiampi, 1980, p. 59), o que implicaria uma atitude natural das instâncias narradora e receptora em relação ao maravilhoso narrado. De certa forma, Chiampi acaba por concordar, parece que sem perceber muito, com o que já fora postulado por Todorov em relação ao maravilhoso: a falta de hesitação. No maravilhoso ou no realismo maravilhoso, não haveria estranheza, ainda que um parta de um mundo feérico e outro de um mundo próximo ao empírico. Parece ser complicada também uma certa adivinhação da atitude do leitor perante o narrado. Encantar-se, estranhar-se, hesitar, ficar incerto são possíveis efeitos que, em meu ponto de vista, podem estar em diversas narrativas nas quais o insólito se faça presente.

O segundo princípio das relações pragmáticas diz respeito à enunciação problematizada, que ocorre na medida em que há o trabalho com a função metadiegética da voz, inclusive com ênfase nos diálogos entre narrador e narratário. Esse segundo princípio, pelo que fica evidente, a partir do conjunto de exemplos de textos literários analisados, não aparece com tanta frequência.

No nível das relações semânticas, há três princípios que ocorrem por três vias:

> pela remissão a um referente-discurso – o real maravilhoso – unidade cultural integrada a um sistema de ideologemas do americanismo, cujo significado básico é a não-disjunção; [...] pela re-modelização desse significado na sua forma discursiva, através da articulação sêmica, não contraditória, das isotopias natural e sobrenatural;

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

> [...] pela manifestação da combinatória sêmica em duas modalidades: a desnaturalização do real e a naturalização do maravilhoso. (Chiampi, 1980, p. 158)

Nas relações semânticas, as marcas definidoras se aproximam mais dos princípios do real maravilhoso de Carpentier. Chiampi também elenca, depois, um conjunto de cinco procedimentos recorrentes, que não são exclusivos ao real maravilhoso, mas que nele aparecem com certa frequência. O primeiro é a narração tética, com a representação dos *realia*, como suporte para a narração não tética, com a representação dos *mirabilia*; o segundo ocorre com a naturalização do maravilhoso; o terceiro é a retórica barroquista; o quarto é uma causalidade interna descontínua e metaempírica; e, finalmente, o quinto são as marcas da autorreferencialidade da enunciação, explicitando sempre uma poética da narrativa e algumas vezes uma crise da narração.

Em suas explicações ao longo do livro, a ideia do realismo maravilhoso agrega teses tanto do realismo mágico como do real maravilhoso, pendendo mais para este do que para aquele, contudo é possível afirmar que a noção de realismo maravilhoso estabelece a junção do realismo mágico e do real maravilhoso, o que se pode verificar nos exemplos trazidos pela autora para justificar suas teses. Um dos livros citados é “O poço”, de Juan Carlos Onetti, cujo enredo narra a história de um homem de quarenta anos, que, angustiado, solitário e sem tabaco, decide escrever a sua história. Esta agrega experiências vividas e experiências, medos e desejos sonhados. A história traz imagens nas quais o real casa-se com o irreal de modo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

inopinado, filiando-se mais ao realismo mágico. Por outro lado, cita "A chuva de fogo", de Leopoldo Lugones, história na qual uma cidade vai sendo dizimada lentamente por uma chuva de fogo que cai sem qualquer explicação científica. Chispas de cobre caem ininterruptamente. Ainda que o narrador se restrinja a uma narração que evita justificativas religiosas, essas aparecem no comportamento das personagens, atribuindo o fenômeno a um castigo divino. Essa relação da população ficcionalizada na narrativa, que acaba justificando a chuva a uma intervenção divina, tem a ver com a operacionalização estética do real maravilhoso. Ademais, o livro de Carpentier *O reino deste mundo* é citado e analisado à exaustão para embasar diversas argumentações e hipóteses de Chiampi. Assim, sintetizando, o realismo maravilhoso pode ser entendido como uma noção que une realismo mágico e real maravilhoso.

Sobre o realismo fantástico, trata-se de uma expressão usada frequentemente como sinônima de realismo mágico. Há dissertações, teses e artigos científicos que respaldam essa sinonímia entre o realismo mágico e o fantástico. Entretanto, para alguns estudiosos, há diferenças estéticas que procuram justificar seu uso como uma modalidade específica, mas que em meu ponto de vista não se sustentam.

A obra tomada como referência para o realismo fantástico, de autoria de Jacques Bergier e Luis Pauwels, intitula-se *O despertar dos mágicos*: introdução ao realismo fantástico. Os autores alegam que a escola por eles fundada não manifesta preferência pelo insólito, nem pelo exotismo intelectual, pelo barroco e pelo pitoresco. Com isso, parecem querer atacar de frente o modo fantástico e o real

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

maravilhoso proposto por Carpentier. Alegam que não procuram a evasão deste mundo, pretendem instalar-se no centro: “Cremos que é no próprio centro da realidade que a inteligência, por muito pouco excitada que seja, descobre o fantástico” (Bergier; Pauwels, 1980, p. 18). Defendem que as ciências atuais mantêm um diálogo com os mágicos antigos, com os alquimistas e taumaturgos. Creem que a literatura sempre anunciou as descobertas da ciência muito antes de elas serem concretizadas:

> Dante, em *A Divina Comédia*, descreve com precisão a Cruz do Sul, constelação invisível no hemisfério norte e que nenhum viajante do seu tempo pode ter descoberto. Swift, em *A Viagem a Laputa*, descreve as distâncias e os períodos de rotação dos dois satélites de Marte, desconhecidos na época. (Bergier; Pauwels, 1980, p. 228)

Esses escritores, no ver de Bergier e Pauwels, teriam praticado o realismo fantástico muito antes do século XX. Para os autores, uma obra emblemática do realismo fantástico atual seria a de Jorge Luis Borges, que faz uso, em suas narrativas, de trabalhos dos cabalistas e dos alquimistas, usando igualmente a ciência moderna.

Após o lançamento da obra de Bergier e Pauwels, outras obras aparentemente pseudoliterárias ou pseudocientíficas, vêm a público. Uma das mais famosas é a de Erich von Däniken — *Eram os deuses astronautas?* — bastante criticada por vários cientistas e filósofos, como Carl Sagan, que declara como implausíveis as histórias aventadas nesse livro (Duarte, 2017).

Janluis Duarte (2017) observa que os autores do realismo fantástico procuram reinterpretar os acontecimentos do passado,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

por meio de hipóteses que divergem bastante da ciência e da história oficiais, criando muitas vezes um conjunto de teorias da conspiração. Esse é o ponto que preocupa Duarte, porque a maioria dessas teorias, como a dos antepassados superiores e a dos antigos astronautas, baseiam-se na ideia de primitividade dos nossos antepassados e são teorias com vieses por vezes bem racistas. Para Däniken, por exemplo, a divindade mesoamericana de "Quetzalcoatl seria representada como um homem branco, barbudo e de olhos claros, o que teria facilitado a conquista dos astecas pelos espanhóis" (Duarte, 2017, 212).

Concordando com Duarte (2017), compreendo que talvez não seja necessário designar uma modalidade literária específica para o trabalho com uma revisão da história ou da ciência pelas vias do insólito, e acrescento que o realismo mágico, por exemplo, consegue abarcar esse tipo de trabalho.

Concluindo o apanhado analítico sobre os realismos adjetivados, trarei o realismo animista, tomando como bases da discussão reflexões de Harry Garuba (2012) e de Regina da Costa Silveira (2015, 2022).

Regina Silveira (2022), em estudo que resgata o termo animismo em diversos contextos científicos e literários, publicado no *Dicionário digital do insólito ficcional*, informa que no Dicionário de Filosofia de Nicolas Abbagnano (2007) o termo animismo é descrito, de acordo com Tyler, como a crença disseminada de que, entre os povos primitivos, as coisas naturais são todas animadas. No estudo de Sigmund Freud intitulado "Animismo, magia e onipotência das ideias" (1958), Regina Silveira (2015) observa que o animismo se constitui

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

como um sistema de pensamentos primitivos, os quais se encontram na base da fundamentação de todas as religiões. O termo primitivo, de acordo com Silveira, nesse argumento de Freud, não teria uma dimensão pejorativa, mas corresponderia a "primeiro".

Na antropologia, o animismo exprime "uma equivalência real entre as relações que humanos e não-humanos mantêm consigo mesmos: os lobos veem os lobos como os humanos veem os humanos — como humanos" (Viveiros de Castro, 2017, p. 343). O antropólogo Philippe Descola explica que, em nações indígenas animistas, é comum atribuir-se subjetividade aos animais e às coisas da natureza em geral e, em função disso, há a crença de que "animais e espíritos possuem características sociais: vivem em aldeias, seguem regras de parentesco e códigos éticos, desempenham atividades rituais e trocam objetos" (Descola, 2015, p. 13).

A expressão realismo animista foi pensada em literatura, em 1989, pelo escritor angolano Pepetela em seu romance *Lueji*: o nascimento de um império (2015). As personagens desse romance discutem abertamente sobre o realismo animista. Um deles fala do excesso de crenças animistas em seus entornos, seja no campo, seja na cidade:

> O homem é impotente perante a Natureza, deixa se subjugar por ela, não há nada a fazer, os espíritos é que sabem se deve chover ou não, o deserto avança e o gado morre, são os espíritos que o querem porque alguém cometeu um crime contra eles. E as obras necessárias não se fazem e o homem continua escravo da Natureza ou dos outros homens mais poderosos. Os tais que defendem as tradições para que tudo se mantenha na mesma e eles conservem ou reforcem o seu poder sobre a sociedade. Isto não é teoria, passa-

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

> se ali na minha região. E nas outras. E venho para Luanda, onde deviam nascer as ideias mais avançadas, e afinal o que vejo? Intelectuais, artistas, rezando aos deuses ou com amuletos ao pescoço. E perdendo a confiança em si próprios, perdendo até o amor-próprio, subjugados a vontades de cazumbis. Francamente! (Pepetela, 2015, n.p.)

O poeta nigeriano e professor Harry Garuba (2012) nos fala sobre esse predomínio do animismo nos espaços de África, sendo um exemplo a estátua de Iorubá Xangô, deus do relâmpago, colocada em frente à Companhia nacional de Energia Elétrica da Nigéria. Para Garuba (2012, p. 239-240), "o pensamento animista espiritualiza o mundo do objeto, dando assim ao espírito uma habitação local". As sociedades, em geral, erguem binarismos e a lógica animista, usada nas narrativas realistas animistas, quebra a estabilidade da primazia da ciência sobre a magia. Um "reencantamento do mundo" (Garuba, 2012, p. 243) ocorre, e com ele um redimensionamento da arte de narrar, com um tempo outro, uma lógica outra.

Garuba admite a ideia de realismo animista na obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez, especialmente por meio da figura do cigano Melquíades: "'As coisas têm vida própria' — apregoava o cigano com sotaque áspero — 'é só uma questão de despertar suas almas'" (Márquez, 2019, p. 9-10). Nessa cena, observa Garuba, há o credo básico da crença animista, que é constituído de duas filosofias: em primeiro lugar, as coisas têm vida própria; em segundo, no momento em que suas almas se despertam, seu sopro de vida ganha uma liberação e elas podem migrar para outras coisas. Os escritores da África com muita frequência "aderem a esse

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

animismo, incluem seus ancestrais, espíritos e animais que falam nas histórias, lendas folclóricas e nos contos recentemente inventados, a fim de expressar suas paixões, sua estética e sua política" (Cooper *apud* Garuba, 2012, p. 245).

Garuba acredita que o realismo mágico pode ser considerado um subgênero do realismo animista, em função de ele fazer uso do animismo. Assim, a visão que Garuba tem do realismo animista é a de um macrogênero, que agrega gêneros menores, os quais atentam para a lógica do pensamento animista, a do contínuo reencantamento do mundo. "Dentro da visão de mundo animista, como vimos, o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado; na prática literária, ela se transforma em uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material" (Garuba, 2012, p. 255).

Para um efeito de fecho

> *É que o mundo de fora também tem o seu dentro, daí a pergunta, daí os equívocos. O mundo de fora também é íntimo.* Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo, não o vive, e é quem realmente o considera estranho e de fora. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário. (Clarice Lispector *apud* Kerr, 1963)

O que é o fora? O que é o real? Real para quem? Real de que posição? Parece ser difícil pensar o real fora do binarismo do "fora/dentro", como se o fora fosse apartado do dentro, mas o real não existe sem nossa visão íntima, sem nossa captação interior. Imaginário e real se fundem, nunca são excludentes. Maurice Blanchot (2011)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

já nos ensinou que real e imaginário dividem o mesmo espaço, não existindo, assim, um espaço específico para o imaginário e outro exclusivo do real, eles se entrelaçam e se emaranham continuamente. O imaginário do sujeito influencia a visão que ele apreende da realidade objetiva, coletiva e cultural, ou seja, é a fricção entre real e imaginário que arquiteta a sua realidade. Com isso, como pensa Lispector também, quebram-se as dicotomias.

Os realismos adjetivados que se inscrevem no campo do insólito retiram do sujeito leitor a ilusão da relação direta e aparentemente óbvia entre o referente e a literatura. Aliás, eles insinuam outro tipo de ilusionismo, que é o da ficcionalização, uma ficcionalização tecida pelos fios do insólito, através da qual o real ganha um novo sentido. Os *mirabilia* e os *realia*, nesse espaço ficcionalizado pelos fios do insólito, tornam possível o redimensionamento de outras possibilidades de percepção deste nosso mundo. Marcela Farré afirma que há um cruzamento entre as modalidades de expressão referencial e ficcional, que admite compreender o real e o nosso senso de realidade à parte das convenções denotativas ou referenciais, "que há zonas intermediárias nas quais certas coisas podem ser comunicadas também — e às vezes melhor — por meio da ficcionalização"[11] (Farré, 2004, p. 78, tradução minha).

No caso dos realismos adjetivados, tomados como objetos de estudo ao longo dessas páginas, não há de maneira alguma a dicotomia entre o real/realismo e seus adjetivos antagônicos: mágico, maravilhoso, animista, fantástico... O antagonismo é apenas

11 *"que existen zonas intermedias en las que ciertas cosas pueden comunicarse también –y a veces mejor– a través de la ficcionalización."*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

aparente, porque as narrativas literárias marcadas por esses realismos adjetivados nos mostram que em todo aparente paradoxo há uma coerência surpreendente.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BADIOU, Alain. *O século*. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, p. 181-190, 2004.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al*. *Análise estrutural da narrativa*: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, p. 19-60, 1976.

BARTHES, Roland. *S/Z.* Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BERGIER, J.; PAUWELS, L. *O despertar dos mágicos*: introdução ao realismo fantástico. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1980.

BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantástique*. La poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOIXO, José Carlos González. El realismo mágico: uma categoria crítica necessitada de revisión. *Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*. n. 1, p. 116-123, 2017.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987.

CARPENTIER, Alejo. *Consciência e identidade da América*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CHERUBIM, S. Dicionário de figuras de linguagem. São Paulo: Pioneira, 1989.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*: Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: CHKLOVSKI, Victor *et al*. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991.

DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. Tradução de Bruno Ribeiro. *Tessituras*, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun., 2015.

DUARTE, J. Realismo Fantástico: Pseudociência e História Social. *Revista Conexão: Comunicação e Cultura*, v. 16, n. 32, p. 119-218, 2017.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*: a cooperação interpretativa nos textos ficcionais. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umebrto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARRÉ, Marcela. *El Noticiero como Mundo Posible*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ESTEVES, Antonio Roberto; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e Realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói; Juiz de Fora: EDUFF, EDUFJF, p. 393-414, 2010.

FLORES, Angel. Magical realism in Spanish American Fiction. *Hispania*, vol. 38, n. 2, p. 187-192, 2 maio, 1955.

FOSTER, Hal. *O retorno ao real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. Animismo, magia e onipotência das ideias. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 7. Rio de Janeiro: Delta, p. 453-494, 1958.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa, 2009. Disponível em: http://www.edtl.com.pt. Acesso em: 14 jun. 2024.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân (Org). *No território de mirabilia*: estudos sobre o maravilhoso na ficção. Rio de Janeiro: Bonecker; Dialogarts, p. 18-29, 2018.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real maravilhoso. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022a. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br. Acesso em: 30 jan. 2025.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Realismo mágico. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022b. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br. Acesso em: 02 fev. 2025.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 13-29, 2012.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. *Nonada Letras em Revista.* Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235-256, 2012.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUN *et al*. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, p. 119-127, 1978.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*: a modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

JOSEF, Bella. Uma metáfora da realidade. In: *O espaço reconquistado*: uma releitura — linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 169-187, 1993.

KERR, Yllen. Yllen Kerr pergunta Clarice Lispector responde. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 set., 1963. Disponível em: https://bit.ly/3py87H3. Acesso em: 29 dez. 2021.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

LEAL, Luis. El realismo mágico en la literatura hispano-americana. *Cuadernos Americanos*, vol. 153, n. 4, p. 230-235, 1967.

LEIBNIZ, Gottfried W. *Discours de Metaphysique et correspondance avec Arnauld*. Introduction, textes et commentaire par G. Le Roy. Paris: Vrin, 1957.

LEIBNIZ, Gottfried W. Discurso de Metafísica. In: *Newton/Leibniz*. São Paulo: Abril Cultural. 1979.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia* poética. Viseu: Vendaval, 2005.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Doze contos peregrinos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

MAUPASSANT, Guy de. Le fantastique. *Le Gaulois*. Paris, 7 oct., 1883. Disponível em: http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html. Acesso em: 23 abr. 2013.

MENTON, Seymour. *Historia verdadera de lo realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

PAVEL, Thomas. *Fictional worlds*. Boston: Harvard University Press, 1986.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis*, II, México, n. 3, p. 53-76, enero-junio, 2006.

RUBIÃO, Murilo. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RYAN, Marie-Laure. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Indiana: University Bloomington & Indianapolis Press, 1991.

SILVEIRA, Regina da Costa. Realismo-maravilhoso e realismo-animista: tendências da crítica contemporânea. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Org.). *Vertentes do fantástico no Brasil*: tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 189-197, 2015.

SILVEIRA, Regina. Realismo animista. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br. Acesso em: 30 jan. 2025.

SILVEIRA, Nubia. Julio Cortázar, um homem amável que gostava de escrever cartas. Disponível em: http://www.sul21.com.br/jornal/2011/07. Acesso em: 26 nov. de 2011.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95745

SPINDLER, William. Magic realism: a typology. *Modern language Studies*, 29, n. 1, p. 75-85, jan., 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

USLAR PIETRI, Arturo. Realismo mágico. *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas.* Lisboa: Editora Arcádia, 1974.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*: e outros ensaios de Antropologia. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

13

A LITERATURA DE HORROR EM FOCO E PERSPECTIVA[1]

Oscar Nestarez

Oscar Nestarez
Cursando pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH-USP, concluído em 2022. Professor na pós-graduação lato sensu em Letras da UPM. Bolsista PNPD – Capes em "Grupo de Estudos do Gótico", "Grupo de Pesquisa 'O insólito ficcional na literatura contemporânea'".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0347652694971883.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-2723-1231.
E-mail: oscar.nestarez@alumni.usp.br.

Resumo: O presente artigo constitui-se como um estudo dos fundamentos da ficção literária de horror, tendo, entre seus propósitos, a investigação de sua genealogia e de suas singularidades. Para tanto, verificam-se as origens e a consolidação da expressão do horror como um gênero, aqui contemplado à luz dos estudos de Noël Carroll e Xavier Aldana Reyes, entre outros, que elegem o efeito estético como determinante para tal conceituação. Avultam, neste trabalho, acepções que objetivam diferenciar a manifestação do horror em relação ao gótico e ao fantástico, suas matrizes literárias, bem como a concepção de um imaginário – de acordo com pressupostos de Michel

1 Título em língua estrangeira: "Horror Fiction in Focus and Perspective".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Maffesoli — do horror, a preceder a própria conformação do gênero, com vistas a enfrentar anacronismos que comumente caracterizam a recepção de narrativas assustadoras. Também se destaca o papel da estética da recepção, conforme estabelecida por Jauss e Iser, nos estudos relacionados à escrituração do horror. Por fim, procede-se a um inventário — não exaustivo, importante frisar — de *topos* e procedimentos do gênero, a fim de se salientar, na prática, seus principais estruturantes.
Palavras-chave: Horror. Gótico. Literatura Fantástica. Historiografia Literária. Literatura Comparada.

Abstract: This article is constituted by a study of the foundations of horror fiction, with the aim of investigating its genealogy and singularities. To this end, the origins and consolidation of the expression of horror as a genre — considered in the perspective of the studies of Noël Carroll and Xavier Aldana Reyes, among others, who elect the aesthetic effect as a determining factor — are examined. Thus, this work seeks to differentiate the manifestation of horror in relation to the Gothic and the fantastic, its literary matrices, as well as the conception of an "imaginary" — according to Michel Maffesoli's assumptions — of horror, preceding the very formation of the genre, with a view to confronting anachronisms that commonly characterize the reception of frightening narratives. The role of the aesthetics of reception, as established by Jauss and Iser, in studies related to the writing of horror is also highlighted. Finally, an inventory is made — not exhaustive, it is important to emphasize — of *topos* and procedures of the genre, in order to highlight its main structures.
Keywords: Horror. Gothic. Fantastic Literature. Literary Historiography. Comparative Literature.

Arrepios, tremores, coração acelerado: quando sentimos medo, o corpo não nos deixa mentir. Por mais que tentemos dissimular, algum comando primitivo é disparado dentro de nós, e toda a racionalidade

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

acumulada ao longo de séculos é subitamente aniquilada pela certeza de que nossa vida está em perigo. Trata-se do alerta pretérito, item fundamental de nosso mecanismo de sobrevivência. Devido a isso, a humanidade assusta a si mesma desde o momento em que estabeleceu formas rudimentares de comunicação. Abandonados à própria sorte em um mundo hostil, nossos descendentes primatas já eram inquietos e curiosos. Queriam compreender e explicar todos os fenômenos que os cercavam, ainda que isso lhes custasse a vida. As tempestades, o fogo, as nevascas, os vulcões em erupção, os ataques de animais: um território imenso, então intocado pela ciência, inspirou as criações mais delirantes. Lendas e mitos, ao redor da fogueira, eram transmitidos pelos mais idosos das tribos aos ouvidos dos mais jovens. A esse respeito, é conhecida a frase de um dos principais nomes da ficção literária de horror, o estadunidense Howard Phillips Lovecraft: "A mais forte e mais antiga emoção da humanidade é o medo, e a mais forte e mais antiga forma de medo é o medo do desconhecido" (2020, p. 7). A afirmação está no início de *O horror sobrenatural na literatura*, longo ensaio publicado pela primeira vez em 1927 e até hoje bastante referenciado em estudos dedicados ao gênero.

Os séculos se passaram, a humanidade foi conhecendo seus arredores, mas o fascínio exercido por narrativas sobrenaturais ou assustadoras, ainda que em suas formas mais rudimentares, não diminuiu. Pelo contrário: esses relatos passaram a ocupar as paredes de cavernas, os manuscritos, os pergaminhos e, enfim, as páginas de epopeias e documentos religiosos da antiguidade. Prova disso é o Antigo Testamento (meados do século I) da Bíblia.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Trata-se de uma leitura que, retirada do contexto religioso, apresenta inúmeros monstros (na forma de quimeras como Beemote e Leviatã) e eventos tão violentos quanto sangrentos. Outros documentos religiosos da Antiguidade, como o Avesta (a compilação de textos sagrados do zoroastrismo, anos 3 a 7 d. C.), e épicos de cavalaria (séculos X a XV, como as sagas arturianas e de Beowulf), também constituem exemplos da incorporação de excertos que despertam alguma reação negativa diante de perigos reais ou imaginários.

A despeito dessa incorporação, durante centenas de anos se observou o que Jean Delumeau denominou "O silêncio sobre o medo" (2009, p. 11). Na introdução de *História do medo no ocidente*, o historiador francês lembra que, entre os séculos XIII e XVIII, os referenciais heroicos ganham vulto na sociedade ocidental, expressando valores prosaicos; com isso, as formas literárias de então reforçam "a exaltação sem nuança da audácia" (2009, p. 14), característica decerto saliente em obras como *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* (século XIV), de autoria desconhecida, e *A morte de Arthur*, de Thomas Malory (século XV). Segundo Delumeau:

> Da antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia — individual — dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso — e comum — e a razão da sujeição dos plebeus. (2009, p. 17)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Com o passar do tempo, e o reforço de acontecimentos históricos como a Revolução Francesa, "a preocupação com a verdade psicológica prevaleceu" (Delumeau, 2009, p. 18). De acordo com Delumeau, a literatura, concomitantemente à historiografia, foi restituindo ao medo o seu verdadeiro lugar. Em seu estudo, o historiador menciona, como exemplos dessa remissão, os contos de Guy de Maupassant, *La Débâcle*, de Émile Zola, e *Diálogos das Carmelitas*, do também francês Georges Bernanos (Delumeau, 2009, p. 18). Como bem sintetiza Delumeau, o medo é "um componente maior da experiência humana, a despeito de todos os esforços para superá-lo" (2009, p. 23). Assim sendo, é também um componente das expressões artísticas nascidas dessa experiência. Ainda que abafado — ou *silenciado* — por determinadas conjunturas históricas e sociais, o medo jamais deixou de comparecer às narrativas concebidas pela mente humana.

Por outro lado, cabe salientar que, durante séculos, as passagens aterradoras inseridas na ficção tinham alguma finalidade específica: catequizar, propagar a fé, alçar figuras históricas à categoria de mitos etc. É imprescindível recordar, da mesma forma, que, a partir da Idade Média, a humanidade ocidental encontrava-se enredada pela hesitação entre a realidade e o sobrenatural; em outras palavras, parecia avançar no território do fantástico, conforme o delineado por Tzvetan Todorov. Contudo, de acordo com Samuel Sadaune, a noção de "fantástico", na Idade Média, é bastante diferente da concepção atual. "O termo não existe na época: o homem medieval vive em um universo no qual há 'maravilhamentos': e isto vai do fenômeno

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

inexplicável ao milagre"[2] (Sadaune, 2012, p. 7). Este funcionamento é governado por uma cosmovisão segundo a qual

> [...] o universo é a criação de Deus, o qual colocou um fim ao caos em detrimento de um mundo organizado. Mas mesmo que Deus tenha estabelecido a ordem, as forças das trevas tentavam (e, às vezes, conseguiam) instalar a desordem; e o próprio Deus se manifesta para perturbar, de maneira mais ou menos espetacular, mais ou menos longa, a ordem que ele criou. (Sadaune, 2012, p. 7)[3]

Ocorre que, com o surgimento das teorias iluministas, tal visão de mundo se transforma profundamente, desencadeando novas escolas de pensamento sobre o tema.

Do sublime ao gótico

A partir do século XVII, à medida que o Iluminismo se estabelece como corrente racionalista e filosófica na Europa Ocidental, as práticas e as instituições do continente passam por uma profunda reformulação. A razão torna-se o principal instrumento de reflexão, relegando ao segundo plano as verdades absolutas que alicerçavam as crenças do homem medieval. Pressionada também pela Revolução Industrial, a cultura humana orienta-se na direção dos princípios de racionalidade, de controle e de planejamento. Nas palavras de Alcebíades Diniz, "tal pressão, exercida de forma progressiva, levou

2 Todas as traduções de citações em francês, inglês e espanhol são de nossa autoria: *Le mot n'existe d'ailleurs pas à cette époque: l'homme médiéval vit dans un univers où apparaissent des 'merveilles': cela va du phénomène inexplicable au miracle.*

3 [...] *l'univers est la création de Dieu, lequel a mis fin au Chaos pour un monde organisé. Mais même si Dieu a mis en place l'ordre, les forces des ténèbres tentent (et y reussissent parfois) d'y installer du désordre; et Dieu lui-même se manifeste en bouleversant, de façon plus ou moins spectaculaire, plus ou moins longue, l'ordre qu'il a créé.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

a arte a uma busca por *alívio*, a uma reação diante desse recém-constituído império da factualidade, da causalidade" (2018, p. 214).

É nesse contexto reativo que ganha relevo o conceito de *sublime*, conforme estabelecido pelos filósofos Edmund Burke e Immanuel Kant. O segundo, na *Crítica da faculdade do juízo*, assim se refere aos fenômenos mencionados no início deste artigo: "a visão de tais eventos [raios e trovões, vulcões, tornados, as corredeiras de um poderoso rio] torna-se mais atrativa quanto mais assustadora for, uma vez que estejamos em segurança" (Kant, 2012, p. 147). Em certa medida, Kant e Burke teorizam sobre a apreciação abrigada, protegida do horror — uma conceituação que, como se verificará, será fundamental para o estabelecimento desta vertente a partir da concepção de efeitos estéticos.

No campo literário, tal conjuntura vai fomentar o que Alcebíades Diniz chama de "uma ficção baseada no espanto, notadamente aquele despertado por uma outra era, mais brutal e primitiva, na qual a racionalidade cedia frequentemente espaço ao *terror* sagrado" (2018, p. 214, grifo nosso). Trata-se da ficção gótica, que surge em 1764 com a publicação de *O castelo de Otranto*, relato supostamente medieval cuja autoria foi assumida pelo inglês Horace Walpole na ocasião da segunda edição do livro, que recebeu o subtítulo "*Uma história gótica*". O termo "gótico" advém das antigas tribos germânicas dos godos, sendo utilizado como sinônimo de "bárbaro" e relacionado ao período medieval. Já a expressão "estilo gótico", cunhada pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari no século XVI, carrega forte sentido pejorativo, já que era utilizada

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

para diferenciar a arquitetura alemã da arte clássica, assentada na proporção e na harmonia, espelhamentos da verdade e da razão.

Mas verdade e razão encontram pouco espaço na narrativa de Walpole. A "história gótica" é marcada pela ambiência medieval e por castelos assombrados, calabouços gotejantes, esqueletos que voltam à vida, aparições espectrais, entre outros elementos narrativos. Assim, *O castelo de Otranto* figura como um inventário da cenografia que, ainda hoje, é fartamente utilizada na construção de uma história de horror. A partir de então, nada foi como antes: mais e mais romancistas buscaram refúgio no castelo medieval do gótico, como os também britânicos Charles Maturin, William Beckford, Matthew Gregory Lewis e Ann Radcliffe, entre inúmeros outros. As reverberações desta "tentativa de fundir dois tipos de romance, o antigo e o moderno" (Walpole, 2019, p. 19) espalharam-se rapidamente pela Europa continental e causaram impacto específico na Alemanha, onde o gótico britânico deu origem a inúmeros subgêneros, como o *schauerroman* (romance de calafrios), com intensa produção de autores locais.

No *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2012), o pesquisador estadunidense Jerrold Hogle assim apresenta esse período inicial das narrativas góticas:

> Trata-se de um fenômeno totalmente pós-medieval, e mesmo pós-renascentista. Apesar de muitas formas literárias já existentes combinarem suas representações iniciais — da prosa e da poesia românicas até as tragédias e comédias de Shakespeare —, a primeira publicação a intitular-se "Uma história gótica" foi um falso relato medieval lançado muito tempo depois da Idade Média: *O castelo de*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

> *Otranto*, de Horace Walpole, impresso sob pseudônimo na Inglaterra em 1764 e reimpresso em 1765, em uma segunda edição com um novo prefácio que defendia abertamente uma "mistura de dois tipos de romance, o antigo e o moderno", o primeiro "todo imaginação e improbabilidade", e o segundo presidido pelas "regras da probabilidade" conectadas com "a vida comum". (Hogle, 2002, p. 1)

Já o britânico Fred Botting delineia o Gótico em termos mais amplos e estruturais:

> Gótico significa uma escrita do excesso. Ele aparece na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele lança sombras nos êxtases desesperados do idealismo e do individualismo românticos, bem como nas inquietantes dualidades do realismo e da decadência vitorianos. As atmosferas góticas — sombrias e misteriosas — assinalaram repetidamente o perturbador retorno de passados sobre presentes e evocaram emoções de terror e riso. [...] As figurações góticas continuam a lançar sombras no progresso da modernidade com contra-narrativas que revelam o outro lado de valores iluministas e humanistas. Gótico condensa as muitas ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, a excessos imaginativos e delírios, à maldade religiosa e humana, à transgressão social, à desintegração mental e à corrupção espiritual. (1996, p. 1)[4]

4 *Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres — gloomy and mysterious — have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. [...] Gothic figures have continued to shadow the progress of modernity with counter-narratives displaying the underside of enlightenment and humanist values. Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

A conceituação de Botting mostra-se abrangente. Ele chega a propor uma *poética* gótica, que, de acordo com Júlio França, configura "um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias" (2017, p. 2493). Para França, tal modo se alicerça em três elementos principais, comumente chamados de "goticizantes":

> (i) o *locus horribilis*: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. [...]
> (ii) a presença fantasmagórica do passado: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveu a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. [...]
> (iii) a personagem monstruosa: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. (França, 2017, p. 117-118)

Note-se que a concepção acima transcende o fenômeno cultural e social circunscrito a determinados contextos. A partir desses índices, pode-se determinar a manifestação do gótico em obras já

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

muito distantes — tanto no tempo quanto no espaço — daquelas que inauguraram e consolidaram a vertente, ao passo que certos estudos se restringem apenas a esses períodos. Trata-se de duas formas de percepção das narrativas góticas, as quais, convém assinalar (para efeitos de estudos do horror), a presente pesquisa pretende abarcar, ainda que priorize a segunda.

Assim sendo, aqui se adota o entendimento de que o termo gótico designa uma expressão estética vinculada a um período e a localidades específicos, com aspectos e elementos bastante definidos. Por outro lado, os chamados elementos narrativos goticizantes servirão de índices para o reconhecimento dessa expressão em textos escritos séculos depois de seu surgimento; é intenção deste trabalho, contudo, demonstrar que esses três elementos, quando conjugados a procedimentos de outra ordem e a serviço de *topos* distintos daqueles presentes nos romances góticos do século XVIII e começo do XIX, não apenas ajudaram a consolidar a ficção literária de horror como uma categoria autônoma, com vocabulário e regimento próprios, mas também figuram com destaque nesse imaginário.

Por ora, cabe destacar o ponto de concordância entre Hogle e Botting: o fato de que as narrativas góticas despontam no período "pós-medieval, e mesmo pós-renascentista"; "na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII". Para o crítico italiano Mario Praz, trata-se de um período no qual a "beleza do horrendo tornou-se fonte não mais de conceitos, como no século XVII, mas de sensações" (1954, p. 26); tempos em que a beleza da Medusa tocou e moldou um novo tipo de sensibilidade, para a qual o

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

horror se tornou fonte de prazer e, mais adiante no romantismo e no decadentismo, se associou à própria beleza.

Assiste-se a um fenômeno de contornos bastante específicos que extrai sua força do entrechoque com a racionalidade iluminista. A propósito, Alcebíades Diniz salienta que, por meio de uma ficção que se servia do sublime para oferecer satisfação aos leitores, os romancistas mencionados anteriormente propunham o resgate de um "*efeito* do passado medieval, de seus terrores e fúria" (Diniz, 2018, p. 2015, destaque nosso). Pampa Arán (2022), em consonância com Diniz e mais orientada para os elementos narrativos da ficção gótica, assim conceitua:

> Enigma e suspense são as engrenagens que sustentam os universos narrativos do gótico e que governam todos os recursos que costuram as incontáveis peripécias da história, os motivos, o espaço-tempo representado e os personagens, por meio de um narrador onisciente que sabe dosar a informação para criar o mistério e o efeito psicológico de medo ou terror. A armadilha e a aparência governam a representação: nada é o que parece, tudo oculta um segredo, o mal fica mais perto a cada passo, o invisível se torna visível e o inanimado reivindica a vida. (Arán, 2022)[5]

Arán menciona as "engrenagens", as "peripécias" e a "representação", ou seja, destaca a *artificialidade* das narrativas góticas — o que Diniz chama de "teatralidade que sobrevivia ao sabor

5 *Enigma y suspenso son los engranajes que sostienen los universos narrativos del gótico y gobiernan todos los recursos que enhebran las incontables peripecias de la historia, los motivos, el espacio-tiempo representado y los personajes, por medio de un narrador omnisciente, que sabe dosificar la información para crear el misterio y el efecto psicológico de miedo o terror. La trampa y la apariencia gobiernan la representación: nada es lo que parece, todo oculta un secreto, el mal acecha a cada paso, lo invisible se vuelve visible y lo inanimado cobra vida.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

de convenções" (2018, p. 215). De fato, na ficção gótica predominam truques cênicos, como alçapões, passagens secretas e fantasmagorias diversas; grassam, também, personagens de natureza comumente estanque, sempre heroicas ou sempre cruéis. Nessa conjugação, a ameaça de uma outra possibilidade, de caráter sobrenatural e de fato assustadora, ocupava o panejamento de fundo. Formulaicas em essência, as narrativas góticas enfrentaram um primeiro desgaste no final do século XVIII; começaram a ceder lugar para relatos que, sob a égide do romantismo, contemplam o sobrenatural de forma mais ambígua, ou mesmo inquietante.

A PREVALÊNCIA DA HESITAÇÃO E DO *UNHEIMLICH*

Aqui, decididamente, adentra-se o território do fantástico, conforme delimitado pelo estruturalista Todorov. É o espaço da indeterminação e da incerteza, no qual o alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ocupa posição de destaque, sobretudo graças ao relato "O homem da areia", publicado pela primeira vez em 1816. Espécie de paradigma da narrativa fantástica, o conto traz a história de Nathanael, jovem que, na infância, conheceu o ser sobrenatural (ou real?) que confia o título ao entrecho — sendo por ele atormentado ao longo de toda a vida. Lembre-se de que Nathanael se apaixona por uma criatura artificial, a boneca Olímpia. O que relatam as cartas redigidas pelo protagonista seria verdade ou delírio? Estaria louco ou realmente acossado pela figura demoníaca do homem de areia? Ao pôr em evidência o "duplo", explorando possíveis alucinações e delírios de sua personagem, Hoffmann estabelecia novas diretrizes para se pensar as narrativas sinistras.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

A obra do alemão é analisada não somente no trabalho seminal de Todorov, mas também em um ensaio essencial para esta pesquisa: "*Das unheimliche*", de Sigmund Freud. Publicado pela primeira vez em 1919, o texto apresenta uma reflexão estética do fundador da psicanálise a partir da literatura. Nele, Freud se detém em obras ficcionais "que dizem respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e *horror*" (2019, p. 29, grifo nosso), para investigar as origens do efeito por ele nomeado como *unheimlich*. O termo alemão tem etimologia complexa: "*heimlich*" significa "doméstico, familiar, pertencente à casa", mas o prefixo "*un*" inverte esses conceitos, tornando desconhecido aquilo que era absolutamente o contrário.

Na edição utilizada neste trabalho, o termo é traduzido como "infamiliar"[6]. Os tradutores Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares assim justificam a escolha, contribuindo também para a acepção do conceito cunhado por Freud:

> O *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser "infamiliar": do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. (Freud *apud* Iannini; Tavares, 2019, p. 10-11)

6 Em edição publicada no segundo semestre de 2021, o editor, psicanalista e tradutor Paulo Sérgio de Souza Jr., optou por verter o ensaio de Freud como *O incômodo* (ed. Blucher). Utilizou-se, assim, de uma palavra corriqueira para extrair dela o estranhamento provocado pelo conceito: o cômodo como remetente ao ambiente doméstico, conhecido, familiar, é tornado o seu oposto pelo prefixo. Esta pesquisa, contudo, utilizará o termo "infamiliar" devido ao entendimento de que o termo acomoda com mais precisão os postulados aqui apresentados.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Com efeito, logo no início do ensaio, Freud estabelece o *unheimlich*/infamiliar como "não conhecido" (2019, p. 33). Mais à frente, postula que o "Infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona" (Freud, 2019, p. 45); "nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalcamento" (Freud, 2019, p. 85).

Assim se destaca, no ensaio, o retorno daquilo que há muito era perfeitamente conhecido pelo sujeito, mas que por algum motivo se torna alheio, estranho, *infamiliar*. Para Freud, é justamente esse movimento pendular a causa das sensações de estranheza e de horror vinculadas a narrativas como "O homem da areia", que constitui o principal *corpus* de "*Das Unheimliche*".

Nesse ponto, cabe notar um significativo afastamento do território ocupado pela ficção gótica, originada mais de cinco décadas antes da publicação do conto de Hoffmann. Além do autor alemão, contribuíram para esse distanciamento prosadores da narrativa romântica, como o francês Charles Nodier, o britânico Walter Scott e o também germânico Ludwig Tieck, entre inúmeros outros; são autores que priorizam a ambiguidade em narrativas já reconhecidas como fantásticas, em detrimento do maquinário e da encenação góticos. A partir daí, predomina a impossibilidade categórica de se definir em qual plano se desenvolvem as histórias: se naquele do sobrenatural, ou se no plano do cotidiano, do prosaico, em que as intervenções inexplicáveis são frutos de fraude. Todorov propõe que o fantástico resida neste "ou", que implica uma indecisão momentânea; como se

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

sabe, o caráter transitório dessa hesitação e as possíveis saídas para ela geram discordância e debate até hoje.

Ainda que não seja o objetivo, aqui, fomentar essa argumentação, considera-se relevante mencionar pesquisas que versam sobre o fantástico por outras vias que não a estruturalista. Uma delas, bastante reconhecida, é empreendida pelo italiano Remo Ceserani em *O fantástico*, estudo que dialoga com as formulações de Todorov, mais problematizando-as do que as corroborando. Ceserani desenvolve um discurso capaz de cruzar correntes contemporâneas de pensamentos sobre o fantástico, e expande as definições acerca do gênero a ponto de assumi-lo como um *modo* ou operação cognitiva-imaginativa — o que implica uma série de procedimentos estéticos que podem ocorrer no interior dos gêneros mais diversos.

Já para a estadunidense Rosemary Jackson, o fantástico é composto por uma forma de linguagem do inconsciente — e aqui o pensamento se aproxima daquele de Freud quanto por uma oposição social subversiva. Segundo Jackson, a narração fantástica "se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta" (*apud* Ceserani, 2006, p. 62). Não estabelecendo raízes apenas no sobrenatural, uma vez que nossa cultura é sobretudo secular, o relato fantástico daria origem, assim, a mundos alternativos, destrutivos e niilistas.

O espanhol David Roas, por sua vez, oferece uma leitura que repousa na figura do leitor e da leitora, e abrange um *adensamento* dos marcadores do fantástico nas narrativas, bem como seus subsequentes *efeitos* — palavra-chave que permitirá uma

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

aproximação maior entre tais narrativas e aquelas de horror. De acordo com Roas,

> [...] o fantástico se caracteriza por propor um conflito entre (a nossa ideia de) real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a hesitação ou a incerteza nas quais muitos teóricos (desde o ensaio de Todorov) seguem insistindo, mas sim a inexplicabilidade do fenômeno. E essa inexplicabilidade não se determina exclusivamente no âmbito intratextual, mas envolve o próprio leitor. (2011, p. 30-31)

Outro ponto central da teoria de David Roas também diz respeito ao estatuto da leitura: o entendimento de que o mundo apresentado nos relatos fantásticos é sempre um reflexo da realidade vivenciada por leitores. "A irrupção do impossível neste marco familiar supõe uma transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual[7]" (Roas, 2011, p. 31); uma fratura que, em sua opinião, deflagra a inquietude e outras sensações que podem ser relacionadas ao horror. Com efeito, Roas aponta o medo como indissociável das narrativas fantásticas, posto que elas suscitam a perplexidade tanto nas personagens quanto nos leitores, obrigando-os a buscarem uma explicação ou um sentido para aquela fratura — uma "operação sempre condenada ao fracasso, o que provoca medo no receptor[8]" (Roas, 2011, p. 86). Para ele, o medo é uma condição necessária à composição do fantástico, porque é seu efeito fundamental, produto da transgressão de nossa ideia a respeito do real (2011, p. 88).

7 *La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual.*

8 *Operación condenada siempre al fracaso, lo que provoca el miedo del receptor.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Cabe mencionar que Roas não é o único a vincular medo e fantástico; outros estudiosos defenderam essa relação, como Peter Penzoldt, Roger Caillois, Irène Bessière e a já mencionada Rosemary Jackson. Diante de tal acepção, torna-se tentadora a possibilidade de se utilizar a nomenclatura do horror como sinônimo do fantástico. Contudo, tanto David Roas quanto os teóricos que o precederam enxergam o medo como resultante do confronto entre o real percebido e o inexplicável; conforme veremos adiante, tal conjugação dirá, sim, respeito ao horror sobrenatural, mas não será suficiente para a apreciação do efeito estético em sua totalidade.

Poe e a arquitetura do efeito estético

A propósito de efeitos artísticos e seguindo pelo percurso estabelecido, encontra-se, na primeira metade do século XIX, o autor que, por consenso entre estudiosos, críticos, leitores e escritores, tornou-se a principal referência da ficção literária de horror: Edgar Allan Poe. É reconhecido seu pioneirismo em vários aspectos das histórias imaginativas — aí incluídas as narrativas de maior ascendência gótica, de teor macabro e sinistro, bem como aquelas de orientação mais marcadamente fantástica, em que se evidenciam elementos sobrenaturais. Mas urge destacar um papel que, embora menos difundido, é considerado fundamental para o que hoje se entende por narrativas que se proponham a causar o efeito estético do horror: o papel de "arquiteto". É essa a figura a emergir do ensaio "A filosofia da composição", publicado em 1846, e que, por seu caráter fundador e altamente minucioso, demanda uma análise mais detida.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

No texto, Poe explica como criou *O corvo*, sua obra mais conhecida (o próprio autor tinha consciência de tal sucesso; publicado em 1845, o poema narrativo causou considerável impacto imediatamente após o lançamento, recebendo inúmeras leituras públicas). Essa explicação envolve desmontar e remontar a obra ficcional. Decisão após decisão, peça por peça, o poema ressurge como um projeto cuja função é, acima de tudo, causar um *efeito*, uma *emoção* específica.

A partir desse objetivo, o autor expõe como tal decisão orientou todas as escolhas seguintes. Da definição do refrão "*Nevermore*[9]" — condizente com o teor melancólico do relato — à opção pela "criatura irracional" que reproduz esse refrão e batiza o poema (Poe revela, no ensaio, que chegou a considerar um papagaio), constitui-se a cena tão conhecida: o rapaz "caindo de sono e exausto de fadiga"[10] que, durante uma noite tempestuosa, recebe a visita da ave em seu quarto.

Assim o próprio Poe afirma no começo do ensaio: "Prefiro começar com a consideração de um efeito" (2011, p. 18). No caso de *O corvo*, a escolha foi pela melancolia, "o mais legítimo de todos os tons poéticos" (Poe, 2011, p. 25), e pela morte de uma bela mulher, por ele considerado "o tema mais poético do mundo" (Poe, 2011, p. 25).

Entretido, o jovem do poema começa a indagar o pássaro a respeito de assuntos mundanos. No entanto, percebendo que a resposta é sempre a mesma, passa a fazer perguntas que, aos poucos, revelam um estado de espírito atormentado. Afinal, o rapaz ainda

9 "Nunca mais."

10 Os trechos traduzidos de *The raven* aqui utilizados foram retirados da versão de Machado de Assis.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

sofre com a ausência de sua amada Lenora, falecida havia tempos. As indagações vão se tornando mais intensas até que, na antepenúltima estrofe, o jovem pergunta se, "no Éden celeste", "nestes retiros sepulcrais", encontrará aquela que procura, ouvindo a resposta que mais teme: "Nunca mais". No ensaio, Poe afirma que esses versos foram os primeiros a serem escritos, constituindo "o desfecho pelo qual todas as obras de arte deveriam começar" (Poe, 2011, p. 26).

Cerca de um século depois de "A filosofia da composição", um século e meio após "O homem da areia" e dois séculos depois de *O castelo de Otranto*, o horror enfim se consolida como vertente literária. Na origem desse gênero, estão as estratégias de confronto e encenação da literatura gótica, bem como vários de seus elementos narrativos. Também se encontram, em sua constituição, procedimentos do fantástico, seja por meio da hesitação proposta por Todorov, seja pela inexplicabilidade do fenômeno e pela extensão dos efeitos no leitor, conforme postulou Roas. No entanto, a variedade de temas e o intenso diálogo com outras linguagens (sobretudo narrativas audiovisuais, como o cinema) fizeram com que a ficção literária de horror resistisse a classificações já estabelecidas. Assim, ela passa a se definir por aquilo a que seu próprio nome se refere: pelo *efeito*, ou pela intenção de causá-lo. Em consequência disso, a ficção de horror também se define pela *construção retórica*, de modo que tal efeito seja obtido.

Por ora, vale mencionar que esta conjuntura remete às instruções de "A filosofia da composição". Ainda que o efeito pretendido de *O corvo* seja o sentimento da melancolia, Poe aplicou o mesmo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

método de construção — tão rigoroso quanto meticuloso — na escrita de diversas outras obras, sobretudo em contos que hoje são considerados como fundadores do horror. Linha por linha, peça por peça, ele projetou e ergueu sinistras edificações por onde leitores não se cansam de circular. Também espalhou, pelos espaços, os gatilhos do medo, contribuindo dessa forma para aplainar um novo território literário.

O HORROR COMO VERTENTE AUTÔNOMA: ESTRUTURAÇÃO E IMAGINÁRIO

A conceituação do horror como categoria estética é relativamente recente — as primeiras teorias datam de meados dos anos 1970. Os estudos dessa época (em sua maioria anglófonos) concentram-se sobretudo no cinema de horror, que viveu uma espécie de era de ouro após o tremendo sucesso comercial do filme *O exorcista*, em 1973. Produções do gênero passam a atrair enormes quantias de dinheiro, estabelecendo-se uma indústria de dimensões cada vez maiores, em um processo que chamou a atenção de pesquisadores dessa linguagem.

No campo da literatura, os estudos são mais rarefeitos. Ou pelo menos o foram até o final do século XX, a partir de quando se observa um número crescente de reflexões acerca do objeto, como *A filosofia do horror — Ou os paradoxos do coração* (1990), e, mais adiante, no século XXI, *Horror - A literary history* (2016). É certo que "O horror sobrenatural na literatura", ensaio de H.P. Lovecraft publicado em 1927, anteceda em muito os trabalhos de Carroll e Reyes; contudo, embora se atenha aos efeitos estéticos proporcionados pelas obras que analisa em seu estudo, o autor de "O chamado de Cthulhu" não chega a sistematizar uma teoria acerca da ficção literária de horror,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

contemplando-a à luz de seu próprio projeto artístico e atribuindo a ela características que se provarão excludentes.

Essa questão será retomada à frente; agora, interessa a introdução de Xavier Aldana Reyes para *Horror - A literary history*, pois ela contém uma definição para as narrativas literárias de horror que abrange os principais postulados mencionados até aqui. O pesquisador catalão lembra que o próprio termo "horror" advém de um efeito; afinal, sua origem está no verbo latino "*orrere*", que significa "eriçar" ou "arrepiar". Cabe destacar que é Noël Carroll quem inaugura essa etimologia, agregando a ela a palavra do francês antigo "*orror*", que pode significar "reagir raivosamente" ou "tremer" (1990, p. 24). Dessa forma, as narrativas de horror constituem-se como tal pelo *efeito* causado, ou pela *intenção* de fazê-lo. Eis a definição de Xavier Aldana Reyes:

> Amplamente lida e publicada — e diferente de outros gêneros que se amparam mais fortemente em coordenadas históricas e geográficas específicas, como o *Western* e a ficção-científica —, a ficção de horror é extensivamente definida por suas pretensões afetivas. Em outras palavras, o horror obtém este nome dos efeitos que procura provocar nos leitores. (2016, p. 7)[11]

Trata-se de uma concepção que remete à *Poética* de Aristóteles; com efeito, para outro estudioso do tema, o estadunidense Mark A. Fabrizi, "o horror oferece a catarse" (2018, p. 3) — uma afirmação, aliás, feita reiteradas vezes por Stephen King.

11 *Widely read and published — and not like other genres that rely more heavily on specific historical e locational coordinates, such as the Western and the science fiction — horror is largely defined by its affective pretences. Horror takes its name, in other words, from the effects that it seeks to elicit in its readers.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Reyes também salienta que o horror é eminentemente transmidiático, sendo "mais imediatamente associado com a indústria do cinema do que com a literatura"[12] (Reyes, 2016, p. 9). No entanto, ao contrapor a ficção literária de horror às narrativas audiovisuais, o pesquisador catalão postula que, "diferentemente do cinema, que só é capaz de nos mostrar imagens, a ficção literária nos força a processar informação [...] podendo mais prontamente perturbar a mente de leitores ao engajar-se com suas imaginações[13]" (Reyes, 2016, p. 9-10). A consequência dessa perturbação seriam justamente os efeitos de ordem física que aqui se propõe vincular à conceituação do horror.

Cumpre apontar que os estudos de Reyes e Fabrizi se desenvolvem a partir do ensaio fundamental de Noël Carroll. Na introdução, o pesquisador assim define o ambicioso projeto:

> Baseando-me em Aristóteles para propor um paradigma daquilo que pode constituir um gênero artístico, vou oferecer uma explicação do horror em virtude dos efeitos emocionais que se pretende causar na audiência. [...]. Ou seja, ao modo de Aristóteles, vou assumir que o gênero é constituído para produzir um efeito emocional; tentarei isolar esse efeito; e tentarei mostrar como as estruturas, as imagens e as figuras características do gênero arranjam-se para causar a emoção que chamarei de horror artístico. (1990, p. 8)[14]

12 [...] *more readily associated with the film industry than with the literary one.*

13 *Unlike cinema, which cannot help but show us images, fiction forces us to process information* [...] *may more readily disturb the minds of readers by engaging with their imagination.*

14 *Taking Aristotle to propose a paradigm of what the philosophy of an artistic genre might be, I will offer an account of horror in virtue of the emotional effects it is designed to cause in audiences. [...] That is, in the spirit of Aristotle, I will presume that the genre is designed to produce an emotional effect; I will attempt to isolate that effect; and I will attempt to show how the characteristic structures, imagery, and figures in the genre are arranged to cause the emotion that I will call art-horror.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Mais adiante, ele é categórico a respeito dos cruzamentos entre linguagens: "Trans-artístico e transmidiático, o gênero do horror obtém seu título da emoção que caracteristicamente, ou idealmente, provoca; essa emoção constitui a marca identificadora do horror[15]" (Carroll, 1990, p. 14). Nesse contexto, os personagens nas narrativas em questão exercem papel central, pois é por meio deles que espectadores, leitores ou *gamers* experienciam o referido efeito emocional, de natureza estética. A propósito, a pesquisadora alemã Doreen Triebel oferece uma oportuna reflexão pela via da empatia no artigo "*Manipulating empathic responses in horror fiction*"[16]. Ela defende que "a observação do medo nos outros pode levar um indivíduo a empatizar com uma personagem que se considera estar em perigo" (Triebel, 2014, p. 6). Assim, o espectador/leitor/*gamer* sente *com e pelos* personagens das narrativas que consome, compartilhando com eles as emoções negativas deflagradas por eventos ou agentes do horror.

Tais proposições convergem com as de Noël Carroll. Embora sem mencionar o termo "empatia", o filósofo entende que:

> O horror parece ser um daqueles gêneros nos quais as reações emocionais da audiência, idealmente, correm paralelamente à emoção das personagens. De fato, em obras de horror as reações das personagens frequentemente parecem indicar as reações emocionais das audiências. (Carroll, 1990, p. 17)[17]

15 *The cross-art, cross-media genre of horror takes its title from the emotion it characteristically or rather ideally promotes; this emotion constitutes the identifying mark of horror.*

16 "Manipulando respostas empáticas na literatura de horror".

17 *horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audiences*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

À frente, Carroll explica que esse pressuposto "permite-nos olhar para as obras de horror em busca de evidências da reação emocional que pretendem engendrar[18]" (p. 30).

A propósito dos elementos constitutivos das narrativas de horror, e a despeito da elucidativa conceituação, cabem comentários críticos ao estudo do filósofo estadunidense — em especial ao difundido entendimento de Carroll de que o agente do horror *deve* ser um monstro, e que, "para nossos propósitos, esse monstro pode ou ter uma origem sobrenatural, ou na ficção científica[19]" (Carroll, 1990, p. 15). Essa limitação resultou em questionamentos de outros estudiosos, como Philip J. Nickel. No ensaio "*Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The birds"* (2010), Nickel afirma que o horror tem caráter epistemológico e constitui-se por dois elementos centrais:

> (1) Uma aparição do mal sobrenatural ou do monstruoso (inclui-se aí o psicopata que mata monstruosamente); e (2) a intenção de causar pavor, aversão visceral, medo ou espanto no espectador ou no leitor. (2010, p. 14)[20]

Ao inserir o elemento humano nesse contexto, Nickel propõe que monstros também sejam "realistas"[21] (2010, p. 15) e que participem normalmente de nossa vida cotidiana. Sendo assim,

18 *This presupposition, in turn, enables us to look to works of horror themselves for evidence of the emotional response they want to engender.*

19 *For our purposes, the monsters can be of either a supernatural or a sci-fi origin.*

20 *(1) An appearance of the evil supernatural or the monstruous (this includes the psychopath who kills monstruously); and (2) the intentional elicitation of dread, visceral disgust, fear or startlement in the spectator or reader.*

21 *Realistic.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

ele se contrapõe diretamente a Carroll, para quem "monstros são essencialmente ficcionais, e não algo com que nos preocupemos na vida real"[22] (1990, p. 14-15).

Entretanto, determinar o monstro ou a figura monstruosa (seja ela humana ou sobrenatural) como a única fonte do horror resulta em outro impasse. Assim formuladas, as conceituações tanto de Noël Carroll quanto de Philip J. Nickel não contemplariam, por exemplo, a categoria do horror cósmico, na qual os arrepios muitas vezes não têm origem material, e sim existencial. Há, sem dúvida, monstruosidades de imensa força nas narrativas de Lovecraft, Machen ou Hope Hodgson; mas elas irrompem como efeitos colaterais da revelação que sustenta toda a obra desses autores: a de nossa insignificância diante do caos primordial e da imensidão do cosmos. Constatam-se, ainda, os casos em que as monstruosidades praticamente inexistem, como em "Os salgueiros", de Algernon Blackwood (1907).

Em tal contexto, não tem mais lugar o maniqueísmo que marca os conflitos das narrativas de horror cujo agente é o monstro. Já não há um antagonista com intenções e qualidades definidas; as entidades de Lovecraft, por exemplo, não pretendem nos aniquilar ou nos aprisionar no inferno, porque sequer têm consciência de nossa existência. Seu mero despertar já implicaria a nossa extinção. Por isso, o fenômeno do horror cósmico não apenas contesta as concepções de Carroll e de Nickel a respeito de histórias assustadoras, como também se afasta dos temas religiosos que, muitas vezes, são as fontes de assombro nessas narrativas. Processo semelhante ocorre com a categoria que

22 [...] *monsters are essentially fictional, not something to be worried about in real life.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

se convencionou chamar de horror psicológico, que não raro tem origens também imateriais — e cujo funcionamento este trabalho pretende clarificar.

Note-se que, a partir dessa concepção, a ficção de horror amplia seu território e em certa medida deixa de se vincular exclusivamente ao fantástico, uma vez que a estratégia para se obter o efeito que a define possa prescindir do elemento sobrenatural, inexplicável. Da mesma maneira, torna-se independente da matriz histórica e cultural das narrativas góticas, na medida em que a fonte de horríveis eventos já não se encontra somente no passado que ameaça retornar, mas também na atualidade. Em outras palavras, a partir do século XX a ficção literária de horror passa a impor-se como um território autônomo, quando se observa um crescente contingente de narrativas que obedecem aos parâmetros estabelecidos por estudiosos do horror, reunidos em torno da *intencionalidade* de um efeito. E o protagonismo desse movimento deve ser atribuído a Lovecraft, que, além de produzir uma obra considerada paradigmática do horror — tornando-se, inclusive, o principal nome do subgênero do horror cósmico —, também elaborou o já mencionado ensaio "O horror sobrenatural na literatura", no qual se refere ao seu próprio projeto artístico como uma composição cujo núcleo é o efeito estético.

Publicado em 1927, o texto constitui-se como um diário de leituras de Lovecraft, com comentários acerca de obras que o autor considera fundamentais de uma expressão literária que "sempre existiu e sempre existirá" (2020, p. 11), a do medo, e no qual ele também reflete a respeito de seus próprios temas e procedimentos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Ainda que careça de metodologia e por vezes seja exageradamente passional — e a despeito de tratar apenas dos assombros de natureza inexplicável, fantástica, sobrenatural, desconsiderando os horrores humanos —, o estudo tornou-se referência por seu caráter precursor. Um parêntese: para esta pesquisa, a principal contribuição de Lovecraft é o destaque dado à ambiência nas obras assustadoras: "A atmosfera é a coisa mais importante de tudo, pois o critério final de autenticidade não é o encaixe perfeito de um enredo, e sim a criação de uma determinada *sensação*" (2020, p. 13-14, grifo nosso). Ou seja, para o autor, é o predomínio desse efeito que permite classificar uma história como de horror[23] (neste caso, sobrenatural). Ele chega a ensaiar uma poética do assombro ao mencionar que

> [...] uma história estranha [*weird*] cujo intento seja ensinar ou produzir um efeito social, ou uma na qual os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma autêntica história de medo cósmico; mas persiste o fato de que narrativas como essas geralmente possuem, em trechos isolados, toques

23 Em seu ensaio, Lovecraft utiliza diferentes denominações para referir-se ao objeto: "horror sobrenatural", "horror cósmico", "medo cósmico" e "*weird*", um termo que, nas décadas seguintes, tornou-se uma categoria à parte no campo do horror, devido às suas relações com a ficção-científica e a fantasia. Seja como for, a prioridade dada pelo autor à provocação de uma "profunda sensação de pavor" (2020, p. 14) permite-nos reunir esses diferentes termos sob a luz originária do horror. É importante destacar, também, a conexão entre o conceito lovecraftiano de "narrativa estranha" e a concepção de literatura fantástica. Afinal, Lovecraft aponta o surgimento da primeira a partir do gótico; ora, é consenso entre pesquisadores que o mesmo ocorre com a segunda. O surgimento da vertente gótica na literatura inaugura a operação que teóricos como o já mencionado Tzvetan Todorov, a francesa Irène Bessière, o italiano Remo Ceserani ou o espanhol David Roas indicam como determinante para o fantástico: o confronto entre uma realidade "nossa", regida por leis e ciências naturais, e uma realidade outra, comandada por regras a nós desconhecidas, e por isso assustadora. Uma definição do próprio Lovecraft para "o genuíno conto estranho" explicita essa relação. De acordo com ele, tais textos propõem a "suspensão ou eliminação maligna e específica das leis imutáveis da Natureza que são nossa única salvaguarda contra as agressões do caos e dos demônios do espaço inexplorado".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

> atmosféricos que atendem a todas as condições da legítima literatura de horror sobrenatural. (Lovecraft, 2020, p. 14)

Tal entendimento permite a Lovecraft, na recapitulação historiográfica apresentada no ensaio, mencionar obras da antiguidade e dos períodos clássico e medieval que, em algum momento, são permeadas por essa possível poética (ainda que o termo não seja utilizado). Nesses casos, assim como em outras obras citadas à frente, o autor mostra-se mais interessado no trajeto do que no destino, detendo-se em fragmentos e passagens pontuais nos quais identifica, a despeito de cometer eventuais anacronismos, a pulsação do "verdadeiro horror cósmico" (Lovecraft, 2020, p. 29). São narrativas nas quais não é identificada a intencionalidade da predominância de um efeito estético, e sim momentos nos quais tal efeito é provocado, sobretudo por meio da ambiência. A leitura de qualquer obra ficcional de H.P. Lovecraft evidencia essa preocupação com a construção da atmosfera (tal procedimento será retomado mais adiante, quando se investigarão os elementos constitutivos do horror).

No momento, faz-se necessário um comentário a respeito dos anacronismos inerentes à categoria do horror. Trata-se de um impasse que permeia a apreciação do objeto e instiga essa pesquisa — o próprio Lovecraft denomina inúmeras obras muito anteriores ao estabelecimento dessa corrente literária como pertencentes a ela. Também é frequente, nos dias atuais, a acepção de textos reconhecidamente distantes do horror (tanto no tempo quanto na forma artística) como narrativas assustadoras; distorções críticas que demandam atenção. Royce Mahawatte resume a questão:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

> Qualquer debate acerca da literatura do século XIX, em termos de horror, só pode ser retroativo e bastante influenciado pelos usos da palavra no século XX que tentaram reunir uma vasta variedade de obras situadas tanto no imaginário real quanto naquele dos pesadelos. (2016, p. 78)

Mahawatte refere-se em específico à era Vitoriana, na qual os horrores se fizeram constantemente presentes em *penny dreadfuls* e romances de sensação; mas sua afirmação também pode ser dirigida a períodos anteriores. E ao mencionar o "imaginário", o próprio crítico oferece uma possível solução para esse impasse. A fim de desenvolvê-la, recorremos ao pensamento de Michel Maffesoli, para quem o imaginário é

> [...] uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na obra de arte — estátua, pintura —, há a materialidade (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. (Maffesoli, 2001, p. 75)

Note-se que o sociólogo francês atribui ao imaginário um papel social e cultural fundamental, estabelecendo uma espécie de liga entre aqueles que o compartilham — por ele chamada de "aura" ou "atmosfera". Contrapondo-se à ideologia, cuja perspectiva é racional, o imaginário constitui-se pelo que é "onírico, fantasioso e irracional" (Maffesoli, 2001, p. 77); é a força da humanidade agindo com base no espírito, no sentimento, na sensibilidade. É "a vibração que supera o argumento e instaura a sensibilidade comum, uma alquimia um tanto misteriosa que detona, em certas situações [...], essa sensação

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

compartilhada" (Maffesoli, 2001, p. 77). Ora, com o estabelecimento de parâmetros que permitem conceituar a ficção literária de horror, podem ser identificados, nos períodos antecedentes a essa denominação, os elementos que foram expandindo o espaço ao qual se voltam pesquisadores, autores, editores, leitores e aficionados no geral. Trata-se de lançar o olhar na direção do passado, à maneira de um bumerangue, em busca de referências e experiências congêneres; e o olhar retorna carregado de procedimentos, tópicos e elementos estruturais que deram origem ao imaginário do horror, depois o enriqueceram e complexificaram, combinando-se em uma alquimia "um tanto misteriosa" do texto, até converter-se em uma categoria estética autônoma, com sua própria gramática.

Neste trabalho, a adoção do conceito de imaginário aplicado ao horror serve a dois propósitos principais: em primeiro lugar, contribui para situar as narrativas assustadoras com mais precisão em relação ao gótico e ao fantástico, considerando-se seus pontos de contato e seus distanciamentos. Em segundo lugar, a concepção de um imaginário do horror implica reconhecer traços e nuances precursores dessa vertente em obras pertencentes a diferentes correntes literárias.

Literatura de horror e sua recepção

A partir das reflexões acerca de uma conceituação do horror, cabe destacar a posição assumida pelo leitor e pela leitora nesse contexto crítico. Tal cenário remete à estética da recepção, corrente de pensamento concebida e proposta na década de 1960 pelo teórico alemão Hans Robert Jauss e consolidada, no final dos anos 1970, com a contribuição de seus conterrâneos Wolfgang Iser e

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Hans Gumbrecht, entre outros. Embora as teorizações da chamada Escola de Constança já se distanciem no tempo e apresentem certo desgaste, faz-se, em alguma medida, necessário retomá-las, ainda que resumidamente, para ampliar a análise aqui proposta.

À época, a reflexão de Jauss confrontava teorias marxistas, formalistas e estruturalistas, refutando o que considerava o "circuito fechado" (Jauss, 1978, p. 48) de uma estética de reprodução, fundamentado na dicotomia "autor-livro" (1978, p. 48). Sua principal crítica dizia respeito à separação entre registro histórico e composição estética, entre linguagem prática e linguagem poética, ou literária, a qual pensadores como Chklovski e Tynianov estariam conduzindo ao isolamento:

> Para tentar preencher o fosso que separa o conhecimento histórico do conhecimento estético, a história e a literatura, posso retomar daquele ponto no qual as duas escolas se detiveram. Seus métodos compreenderam o fato literário no circuito fechado de uma estética da produção e da representação; agindo dessa forma, despiram a literatura de uma dimensão que no entanto é necessariamente inerente à sua natureza de fenômeno estético, bem como à sua função social: a dimensão do efeito produzido (Wirkung) por uma obra e o sentido a ela atribuído por um público, de sua "recepção". O leitor, o ouvinte, o espectador — em uma palavra: o público. (Jauss, 1978, p. 48)[24]

24 *Pour tenter de combler le fossé qui sépare la connaissance historique et la connaissance esthétique, l'histoire et la littérature, je peux repartir de cette limite où les deux écoles se sont arrêtées. Leurs méthodes saisissent le fait littéraire dans le circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation; ce faisant elles dépouillent la littérature d'une dimension pourtant nécessairement inhérente à sa nature même de phénomène esthétique ainsi qu'à sa fonction sociale : la dimension de l'effet produit (Wirkung) par une œuvre et du sens que lui attribue un public, de sa « réception ». Le lecteur, l'auditeur, le spectateur — en un mot: le public.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Esse isolamento também diz respeito à historiografia literária; abolido o leitor do pensamento crítico, desconsidera-se sua capacidade de responder à obra de arte e, assim, de produzir novas obras, de propor caminhos possíveis para a tradição em que está inserido. Em suma, Jauss defende a retomada da fruição estética como elemento central da experiência literária, fundamentada na *aisthesis* aristotélica, ou seja, a qualidade inerente à obra de arte de "renovar a percepção das coisas, que foi cegada pelo hábito [...], devolvendo ao conhecimento intuitivo seus direitos, contra o privilégio atribuído tradicionalmente ao conhecimento conceitual[25]" (Jauss, 1978, p. 144). E o prazer extraído da fruição estética advém de outro componente da poética de Aristóteles: a *catharsis*, que significa a possibilidade de a humanidade, ao apreciar a obra de arte, "libertar-se dos elos que a acorrentam aos interesses da vida prática [...]; ela pode, assim, reaver sua liberdade de julgamento estético[26]" (Jauss, 1978, p. 144). Ou, conforme aponta o crítico literário suíço Jean Starobinski,

> a história da literatura e da arte, insiste Jauss, foi durante tempo demais uma história dos autores e das obras. Ela oprimiu ou silenciou seu "terceiro estado", o leitor, o ouvinte, ou o espectador contemplativo. Raramente se falou da função histórica do destinatário, tão indispensável quanto sempre foi. Porque a literatura e a arte só se tornam um *processus* histórico concreto por meio da experiência daqueles que acolhem suas obras, que obtêm prazer delas, que as julgam — que ao acaso as exaltam ou recusam,

25 *renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude; Y aisthesis rend donc à la connaissance intuitive (anschauende Erkenntnis) ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle.*

26 *dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique [...]; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

> as escolhem ou esquecem; que assim constroem as tradições, mas que, mais particularmente, podem adotar, por sua vez, o papel ativo que consiste em responder a uma tradição, produzindo novas obras. (1978, p. 12)[27]

Dessa forma, Jauss propõe alterar o centro de gravidade da criação literária, do eixo "autor-livro" para a configuração "autor-livro-leitor". O leitor torna-se aquele que ocupa o papel de receptor, de crítico e, em certos casos, de produtor, imitando ou reinterpretando uma obra antecedente. A leitura impõe-se como a concretização das obras literárias. E aqui reside outro pensamento de grande importância para os estudos do horror: o entendimento de Jauss de que, ao longo dessa concretização, a figura do destinatário e a recepção da obra estão, em grande parte, inscritas na própria obra, por sua relação com as narrativas antecedentes que acabaram por se tornar exemplares e até normativas em um contexto específico. Isto é, para além dos elementos intratextuais, deve-se considerar os horizontes precedentes, seus valores e motivos literários, caso se pretenda avaliar os efeitos causados por uma certa obra. Tal proposição fortalece a hipótese de imaginário mencionada anteriormente, pois o leitor inscrito em uma obra de horror, de forma geral, é capaz de reconhecer nela grande parte dos elementos

27 *L'histoire de la littérature et de l'art plus généralement, insiste Jauss, a été trop longtemps une histoire des auteurs et des oeuvres. Elle a opprimé ou passé sous silence son «tiers état», le lecteur, l'auditeur, ou le spectateur contemplatif. On a rarement , parlé de la fonction historique du destinataire, si indispensable qu'elle fût depuis toujours. Car la littérature et l'art ne devien- \ nent processus historique concret que moyennant l'expérience de ; ceux qui accueillent leurs œuvres, en jouissent, les jugent — qui 1 de la sorte les reconnaissent ou les refusent, les choisissent ou les oublient—; qui construisent ainsi des traditions, mais qui, plus -, particulièrement, peuvent adopter à leur tour le rôle actif qui \ consiste à répondre à une tradition, en produisant des œuvres \ nouvelles.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

que a precederam. Ainda de forma geral, esse leitor costuma ter nítido aquilo de que se constituem os horizontes em perspectiva, transformados pela leitura em horizontes de expectativa.

No plano da crítica deslocada ao campo do fantástico, David Roas também tece comentários esclarecedores acerca da imanência do texto em oposição à experiência estética, que se tornam úteis para nossas proposições. Referindo-se à definição estruturalista elaborada por Todorov, que remete estritamente aos conflitos no interior do texto e desconsidera a ideia de realidade fora dele, o estudioso espanhol postula:

> o fantástico carrega uma projeção na direção do mundo extratextual, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do receptor com o universo narrativo. Relacionando-se o mundo do texto com o mundo extratextual, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o relato supõe para as crenças a respeito da realidade empírica. (Roas, 2011, p. 33)[28]

Recorde-se de que o efeito ameaçador em questão é de natureza estética; uma construção artística. E como afirma Edgar Allan Poe em outro texto de matiz aristotélico, efeito estético é resultado. É consequência de um laborioso processo de construção retórica, em que cada elemento deve ser cuidadosamente situado e encaixado, como a peça de uma poderosa maquinaria. No caso da ficção literária de horror, há a primazia do arrepio — e de sensações e emoções a

28 *lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pués exige una cooperación y, al mismo tiempo, un envolvimiento del receptor en el universo narrativo. Relacionando el mundo del texto con el mundo extratextual se hace posible la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto de la realidad empirica.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

ele relacionadas —, de modo que essas narrativas se singularizam em relação a outras vertentes que trabalham tais reações em menor medida, como a ficção científica, as distopias, a fantasia (ou sua ramificação sombria, a *dark fantasy*), e mesmo o drama. Depreende-se, evidentemente, que todo *efeito* resulta de trabalho cuidadoso, estratégico com a linguagem.

Por meio dessa construção, a ficção literária de horror também assume autonomia em relação a outras vertentes. A formulação deve corresponder a um objetivo estabelecido geralmente antes mesmo que a primeira palavra de uma história seja escrita, como afirmou Poe. A palavra deve causar um efeito por meio de técnicas de linguagem, de temáticas e de elementos narrativos que se acumulam e se renovam. Assim sendo, um texto de horror não se define *somente* pelo efeito causado — um critério necessariamente subjetivo —, mas também pela *intenção* de causá-lo, o que implica estrutura(s) específica(s). Noël Carroll, de forma bastante simplificada, propõe a seguinte organização:

> a) Irrupção: Momento em que se é apresentado o monstro ou ser sobrenatural; b) Descobrimento: Momento que se descobre na narrativa a origem desse ser fantasmagórico; c) Confirmação: Momento em que são apresentadas provas e convence-se da existência do mal; d) Confronto: Momento em que ocorre o desfecho da narrativa e se finda o mal. (1999, p. 63)

Ainda que esse modelo se aplique a um imenso conjunto de narrativas de horror tanto literárias como audiovisuais, é preciso pensar além, verificando quais elementos estruturais e temas se destacam nesses construtos.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Horror, terror: um par taxonômico

Um trabalho conceitual a respeito do horror ficaria incompleto sem uma reflexão sobre a denominação à qual costuma ser relacionado, o terror. Para tanto, retomemos a célebre consideração da britânica Ann Radcliffe a respeito dessa distinção. Relacionando os dois termos ao sublime *burkeano*, afirma que:

> Terror e horror são tão opostos um ao outro, que o primeiro expande a alma, e desperta as capacidades para um nível de vida mais elevado; o outro contrai, congela, e quase as aniquila. Entendo que nem Shakespeare ou Milton, por suas obras de ficção, nem o sr. Burke, por seu pensamento, em nenhum momento compreenderam o horror positivo como fonte para o sublime, embora todos concordem que o terror é uma fonte elevada; e onde reside a grande diferença entre horror e terror, senão na incerteza e na obscuridade que acompanham o segundo, nos que diz respeito ao temido mal? (1826, p. 149-50)[29]

Note-se que o pensamento de Radcliffe vai na direção oposta ao que aqui se propôs; neste caso, o horror não se vincula ao sublime por dispensar o princípio da obscuridade, ou da incerteza. Para a autora, assim como para outros críticos que posteriormente se debruçaram sobre o tema, o terror seria o prazeroso efeito extraído de um elemento sublime que é posicionado a uma distância apropriada do leitor ou do espectador; e o horror, ao contrário, é aquilo que

29 *Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a higher degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity that accompany the second, respecting the dreaded evil?*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

está imediatamente à frente. Em outras palavras, uma questão de proximidade. O trecho vem do ensaio "*On supernatural in poetry*" — que na verdade consiste na introdução do romance *Gaston de Blondeville*, o último de Radcliffe, publicado postumamente — e foi muito utilizado por estudiosos do gótico para determinar certos procedimentos narrativos de então.

De acordo com o pesquisador Dale Townshend, a distinção de Radcliffe "fornece uma forma conveniente e geralmente defensável de organizar o vasto número de narrativas góticas no final do século XVIII e começo do XIX[30]" (2016, p. 37). Outra importante diferenciação apontada por Townshend (2016, p. 37) remete à crítica literária feminista anglo-americana que, na década de 1970, associou o horror ao gótico de autoria masculina, enquanto o terror estaria vinculado a aspectos femininos dessa vertente — o primeiro diria respeito ao imediatismo, ao choque e ao confronto; e o segundo se relacionaria à obscuridade, à esquivez e ao suspense. Já Noël Carroll embaralha a questão, compreendendo o horror como uma mistura entre terror e repulsa. Julia Kristeva, por sua vez, interpreta o horror como expressão maior de nossos tumultos. No seminal ensaio "Powers of horror", publicado em 1980, a pesquisadora franco-búlgara apresenta sua visão sobre o gênero:

> Desejo apontar que, longe de ser uma atividade menor, marginal de nossa cultura, como um consenso geral parece compreendê-la, esse tipo de literatura, ou mesmo a literatura como tal, representa a última codificação de nossas crises,

30 *provides a convenient and generally defensible means of ordering the vast number of Gothic fictions that were published in the late eighteenth and early nineteenth centuries.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

> de nossos mais íntimos e mais graves apocalipses. Daí vem seu poder noturno, "a grande escuridão" (Angela de Foligno). Daí vem seu comprometimento contínuo: "Literatura e mal" (Georges Bataille). (Kristeva, 1982, p. 207)[31]

Para Kristeva, o horror ficcional evoca experiências primitivas, remotas, e os aspectos demoníacos da "feminilidade não mediada", e o terror estaria contido nas emoções abrangidas por essa percepção.

Um ano depois da publicação de "Powers of horror", Stephen King apresentou seu ponto de vista sobre horror e terror no longo ensaio *Dança macabra*, publicado em 1981. O ficcionista estadunidense ecoa Poe (ainda que não o referencie) ao afirmar que uma narrativa de horror "é uma máquina, da mesma forma que um carro; um Rolls-Royce sem o motor pode ser considerado o mais luxuoso vaso de begônias do mundo, e um romance sem uma história torna-se nada mais do que uma curiosidade, um pequeno jogo intelectual" (King, 2006, p. 104). Uma máquina cujo propósito é produzir efeitos estéticos, pode-se acrescentar; e, de acordo com King, eles organizam-se em três níveis: "a emoção mais refinada é o terror[32]" (2006, p. 35), relacionando-o ao que a mente pode imaginar e que constitui a "quintessência" do gênero; já o horror é uma emoção menos apurada, "porque não pertence por completo à mente[33]", visto que convida a uma reação física; e o terceiro efeito,

31 *I wish to point out that, far from being a minor, marginal activity in our culture, as a general consensus seems to have it, this kind of literature, or even literature as such, represents the ultimate coding of our crises, of our most intimate and most serious apocalypses. Hence its nocturnal power, "the great darkness" (Angela of Foligno). Hence its continual compromising: "Literature and Evil" (Georges Bataille).*

32 *The finest emotion is terror*

33 *because it is not entirely of the mind.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

menos refinado do que os anteriores, é a repulsa (King, 2006, p. 37), que remete a sensações produzidas pela observação de seres ou de cenas perturbadoras; ou seja, pertence inteiramente à esfera física, sensorial. Cabe lembrar, ainda, que, sobretudo em países anglófonos, a denominação "ficção de horror" vem sendo preferida à de "terror" por conta da associação desse termo com o terrorismo.

Diante de tais postulados e da tomada de tantas direções diferentes, aqui se propõe uma espécie de *tabula rasa*. É intuito desta pesquisa também contribuir para a recapitulação da fortuna crítica a respeito da taxonomia das histórias assustadoras; por isso, opta-se por seguir o caminho trilhado por Aldana Reyes: o da etimologia. Compreendendo a origem de "horror" como sendo do latim *orrere*, e significando "arrepiar", "estremecer"; e de "terror", na mesma raiz latina, *terroris*, ou "alarme", "pânico", "medo", adota-se a primeira como categoria mais ampla, pelo entender de que ela acolhe um número maior de emoções e sensações correlatas. O território do horror, ou seja, do arrepio e do estremecimento, alcança reações como a inquietação, a aflição, o assombro, a repulsa, o incômodo, assim como o pânico e o alarme, além de tantas outras comumente associadas às narrativas assustadoras. Expandem-se, assim, tanto o imaginário quanto o horizonte de expectativas a elas relacionados, o que afinal lhes fornece uma sustentação mais firme em termos de categorização literária.

Gramática do assombro: tópicos, *tropos* e enunciação

Realizar um inventário do horror no século XXI não é tarefa simples. A compilação deve abranger uma historiografia de mais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

de 250 anos, assumindo-se que suas origens se encontram nas narrativas góticas. O empreendimento requer atenção a uma linha do tempo pretérita, sendo o medo um "componente maior da experiência humana", como afirma Jean Delumeau, e entendendo-se que a literatura desde sempre deu expressão e qualidade estética a ele — afinal, cabe compreender que aquilo que aterroriza a humanidade muda de acordo com os períodos históricos. Portanto, alteram-se também os horizontes de expectativa, bem como os tópicos de preferência de leitores, editores, autores e todos aqueles que compartilham dessa experiência.

Há, porém, componentes que resistem ao teste do tempo, ressignificando-se para servir a intenções e estratégias narrativas de determinados períodos. Um exemplo é o vampiro, um dos mais longevos e bem-sucedidos personagens da historiografia do horror. Autores e autoras já o utilizaram para tecer reflexões acerca de religião, sexualidade, questões de gênero, doenças venéreas, entre tantos outros aspectos que assombraram e assombram épocas diferentes. Outro exemplo é a figura do zumbi, que, desde meados de 1970, jamais deixou de comparecer às narrativas de horror — em especial nas audiovisuais —, com as mais variadas finalidades. Mas o principal componente das tramas de horror (e, em menor medida, de alguns gêneros correlatos) precede em muito as criações de Bram Stoker, George Romero e outros artistas: trata-se do medo ancestral da morte. É o que levou nossos ascendentes mais distantes a compartilhar, ao redor da fogueira, as primeiras histórias assustadoras de que se tem notícia; e é o que está no núcleo de

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

incontáveis narrativas de horror até hoje. A propósito, o que representam entidades sobrenaturais, fantasmas, assassinos seriais e outras ameaças senão um risco à vida daqueles que perseguem?

A seguir, será apresentado, à maneira como Remo Ceserani fizera no tocante ao estatuto do fantástico, um conjunto de temas e técnicas que se destacam na composição literária do horror. Em alguns casos, os temas também podem ser interpretados como subgêneros, com seus próprios paradigmas e características. É sabido que essa metodologia de classificação se aproxima mais das narrativas audiovisuais; contudo, o mercado editorial — tanto nacional como internacional — vem utilizando-a, e é intuito deste trabalho contribuir para clarificar esse procedimento. Observação: cabe mencionar que a *morte* será dispensada, como tópico, do catálogo na sequência estabelecido por se compreender que ela se faz implícita.

É importante salientar também que não há intenção de exaurir-se a questão. Este espaço não é ilimitado e haverá temas e recursos estilísticos que ficarão de fora. Tal gramática será dividida em duas partes: tópicos e procedimentos narrativos. E uma breve descrição contextual acompanhará cada um dos itens.

Tópicos: Fantasmas e fantasmagorias

"Nós vamos morrer". Para a maior parte da humanidade, essa afirmação sempre trouxe angústia, e muitos de nós utilizam a ficção para enfrentar a consciência de nossa finitude. Um exemplo é Stephen King (2012, p. 14): para ele, uma das funções da ficção de horror é nos ajudar a lidar com nossos medos reais. Nesse contexto

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

laico, os fantasmas são a mais antiga criação a servir ao propósito de vencer a morte, ou ressignificá-la por meio da composição artística. Por meio deles, pode-se especular a respeito do que há além do fim — e isso pode ser ainda mais assustador do que o trespasse.

De acordo com Alexander Meireles da Silva (2020, p. 8), há registros de fantasmas no mais antigo texto literário de que se tem notícia: o épico babilônico *Gilgamesh*, cuja data remonta ao século XVIII a.C. O pesquisador aponta também os espectros que povoam a cultura clássica, com as viagens dos heróis Ulisses e Eneias ao mundo dos mortos, onde se encontram com entes queridos; e na Idade Média os fantasmas espalham-se por incontáveis relatos de viagens, sagas, narrativas épicas e documentos religiosos. É neste período que assumem características evidentemente maléficas, já que muitas vezes representavam ardis do diabo. Silva recorre à etimologia para oferecer uma noção ampliada do fenômeno:

> Em língua portuguesa, 'fantasma' foi herdado diretamente da palavra anglo-francesa do século XIV *fantosme*, cuja raiz se encontra no latim *phantasma* ('fazer aparecer', 'revelar'), uma derivação do grego *phantázein* [...] O fantasma se coloca como um aviso sobre algo que foge à normalidade. (2020, p. 10)

Na aurora do Gótico, na primeira metade do século XVIII, os fantasmas ocupam posição de destaque na chamada *Graveyard School*, tal qual ficou conhecido o círculo de poetas britânicos como Edward Young e Robert Blair, cuja obra propunha uma meditação sobre a mortalidade humana. E, a partir de Horace Walpole, as entidades fantasmagóricas foram alçadas à qualidade

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

de estruturantes das narrativas góticas. Após a revolução francesa, tornam-se símbolo da decadência histórica de um estrato social; representam, conforme lembra Júlio França, eventos de um passado que não mais auxiliam na compreensão do que está por vir, convertendo-se em "estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente" (França, 2017, p. 117-118). Povoam os *loci horribilis*, assombram castelos e amaldiçoam famílias; aproximam-se, assim, da figura do "fantasma doméstico" que deu origem às *ghost stories* em língua inglesa nos períodos vitoriano (1837-1901) e eduardiano (1901-1918). Joseph Sheridan Le Fanu, M.R. James, Henry James e, do outro lado do Atlântico, os estadunidenses Ambrose Bierce e Edith Warton foram alguns dos nomes que se destacaram no período.

Ao longo do século XX e com o avanço da psicanálise, os fantasmas recebem a função retórica de apontar para a esfera psicológica de personagens; figuram como aliados da depressão ou mesmo da loucura, reinserindo a hesitação *todoroviana* na composição das narrativas. Aqui, são destaques os romances *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson, *A casa infernal* (1971), de Richard Matheson, e *O iluminado* (1977), de Stephen King. Mais recentemente, os fantasmas passam a figurar com maior frequência em obras de horror feminista. Um exemplo é o romance *Cupim* (2021), de Layla Martínez, no qual os espectros auxiliam as duas protagonistas a se vingarem em um contexto social violento, marcado pela violência de gênero.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Monstruosidades

Na coletânea de artigos *Monstros e monstruosidades na literatura*, o pesquisador Julio Jeha chama a atenção para a longevidade e a qualidade multifacetada do monstro:

> Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. Obras clássicas, dos irmãos Grimm até estudos psicológicos recentes, mostram a variedade e o poder da criatura má imaginária como uma metáfora cultura e um artifício literário. Para Agostinho, "monstro significava um afastamento pessoal de Deus, e só era aplicado a indivíduos considerados "anormais". A literatura da Renascença descreve pecados específicos (ciúme, orgulho etc.) como monstruosos. (Jeha, 2007, p. 7)

Com efeito, criaturas monstruosas desde muito tempo dão corpo a tudo o que é perigoso e horrível na experiência humana, comparecendo dessa forma às narrativas literárias assustadoras. Para Noël Carroll, a presença de monstros — de natureza sobrenatural ou como resultado de experimentos científicos — é determinante para a expressão do "horror artístico"; serve, inclusive, ao propósito de diferenciar essa categoria de outras, como o gótico do período inicial e o que Carroll define como o terror "enraizado em relatos de psicologia anormal[34]" (1999, p. 15). Embora aqui se discorde desse ponto de vista excludente, ecoa-se a afirmação do crítico de que monstros não-humanos são pontos cardeais do imaginário do horror e hoje, como nunca, figuram em narrativas literárias do gênero.

34 *rooted in tales of abnormal psychologies.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Em busca de compreender essa perenidade, Jeha lê o monstro como uma metáfora do mal. Assume que filósofos e teólogos falham ao tentar representar o mal e que, sendo assim, cabe a escritores expressar o inexprimível. Compete-lhes dar forma às transgressões e aos desvios que resultam em "figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos" (Jeha, 2007, p. 22).

Tais transgressões dizem respeito ao contexto social e cultural em que ocorrem. Julio Jeha nos lembra (2007, p. 23) de que o século XIX, por exemplo, foi pródigo em monstros que metaforizam arrogância e degenerescência humanas: a criatura de Frankenstein de Mary Shelley, o Mr. Hyde de Stevenson, o Dorian Gray de Wilde, os experimentos do Dr. Moreau de H.G. Wells, Drácula de Bram Stoker, entre outros. São metáforas da essência humana, da qual o mal é inseparável; a afirmação remete-nos a Georges Bataille:

> A literatura é o essencial, ou não é nada. O Mal — uma forma aguda do Mal — de que ela é expressão tem para nós, acredito, valor soberano [...] A literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal. (2015, p. 9)

O espaço narrativo torna-se, assim, o *habitat* natural das monstruosidades que vazam a escuridão e a maldade dentro do ser humano; e daquelas ao redor, que corporificam os mais agudos medos de uma determinada época, de uma determinada sociedade. Nas mãos de ficcionistas de horror, o monstro expressa o que para outras áreas do saber permanece nebuloso, insondável. Uma operação que, a julgar pelo sucesso de obras como os romances *It - A coisa* (1986),

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

de Stephen King, e *Deixe ela entrar* (2004), de John Ajvide Lindqvist, e a novela *The hellbound heart* (1987), de Clive Barker, continua fascinando e horrorizando gerações atuais.

Condenação religiosa

Há quase quatro mil anos, no extremo sul do Mar Morto, havia um lugar paradisíaco chamado Vale do Sidim. Nele, espalhavam-se cidades cujos moradores eram conhecidos por hábitos um tanto singulares. Entre os outros povoados da região, ficaram famosos o sadismo e a crueldade com que os forasteiros eram recebidos naquelas comunidades. Mas o que mais despertava a atenção era o comportamento das pessoas que lá viviam. Os vizinhos as consideravam pecadoras, amorais, blasfemas. Até que algo assombroso ocorreu: do céu escurecido, gigantescos rios de lava despencaram diretamente sobre aquelas cidades, dizimando-as, assim como todos os que lá viviam, com cenas de indescritível horror.

A história acima é um breve resumo dos trechos bíblicos que relatam a destruição de Sodoma e Gomorra. A passagem está no *Gênesis*, o primeiro livro das Escrituras Hebraicas (conhecidas pelos cristãos como o Antigo Testamento). Mas a aniquilação das cidades poderia ser encontrada em qualquer obra de ficção que se propusesse a aterrorizar leitores ou espectadores. Com efeito, o evento é apenas um entre muitos exemplos que ilustram a importância da condenação religiosa para o imaginário ocidental da ficção de horror, no qual se destaca o papel da Bíblia.

Desde Horace Walpole e mesmo antes, os horrores da desobediência aos preceitos de Deus frequentam as histórias

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

assustadoras. Os conflitos entre vício e virtude cristã compõem o cerne de *O castelo de Otranto*, *O velho barão inglês*, *Os mistérios de Udolfo* e sobretudo de *O monge*, de Matthew Gregory Lewis, o mais emblemático romance gótico nesta perspectiva da condenação. Tal conflito remonta aos primórdios o pacto fáustico, permeando o imaginário do horror. Os temas apocalípticos, tão recorrentes em narrativas audiovisuais e literárias mais recentes, afluem ao *Novo testamento*, em que está o próprio livro do *Apocalipse*. Outro tópico de destaque é a possessão demoníaca, uma condenação de natureza mais íntima; embora ela diga respeito a textos medievais e a evangelhos apócrifos, há passagens bíblicas que a fundamentam.

Em uma dimensão maior, os textos bíblicos contêm a tônica que, por muito tempo, prevaleceu nas narrativas assustadoras, e que ainda encontra reverberações nos tempos atuais: a punição. Os livros do *Antigo testamento* tratam de um povo escolhido, o hebreu, e de sua obediência a Deus. As tensas relações entre os hebreus e Deus marcam essas narrativas; e, quando o povo é desobediente, é punido, não raro com violência. A brutalidade da punição interessou ficcionistas do gótico e, depois, do horror. Nas narrativas assustadoras mais tradicionais, de 200 ou 100 anos atrás, havia uma afinidade entre os mecanismos de punição moral com que Javé (uma das formas como Deus é chamado no *Antigo testamento*) castigava a comunidade hebraica, e os mecanismos de punição moral que escritores dos séculos XVIII e XIX estabeleciam para personagens que se desviavam. Muitas vezes, essas operações eram simbolizadas pela figura de monstros.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

O DESCONHECIDO

É célebre a já mencionada frase de H.P. Lovecraft acerca do medo do desconhecido como o "mais poderoso" existente. Ela não apenas é citada na maioria dos textos críticos sobre a obra do autor, como também consta em infindáveis ensaios, artigos e resenhas que tratem de obras de teor lovecraftiano, ou ainda da própria categoria do horror cósmico. A impressionante repercussão se explica pelo fato de que a formulação sintetiza a visão estética de Lovecraft a respeito da escrita de horror — fundamentada no conceito de "horror cósmico". No ensaio em questão, a categorização "horror" ou "medo cósmico" será utilizada com grande frequência como uma espécie de chancela para designar obras de maior potência dentro do campo do fantástico e do horror. E pode ser interpretada como sinônimo da expressão daquilo que está além de nossa compreensão/apreensão.

Cabem algumas palavras a esse respeito. Na visão do escritor nascido em Providence, a capacidade imaginativa é indispensável para a conflagração do efeito do horror. Sendo o próprio Lovecraft um "imaginador" de grande magnitude, ele atribui a tal aspecto o fracasso ou o êxito de textos literários que se proponham a causar medo. Ou seja, a força de uma obra está ligada à capacidade de ela nos impelir, com maior ou menor intensidade, na direção do *desconhecido*, termo chave para a compreensão da ficção elaborada por Lovecraft, bem como da dimensão dessa expressão na literatura de horror. Era do entendimento do autor de "O chamado de Cthulhu" que o verdadeiro arrepio advém do desconhecido — isto é, do sobrenatural, do inexplicável, daquilo capaz de provocar a hesitação que Todorov nomeou de "fantástico".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Descartando narrativas de "medo físico ou do macabro mundano" (Lovecraft, 2020, p. 12), ou ainda a "história de fantasma convencional" (2020, p. 12), Lovecraft prioriza, em seu ensaio, obras em que haja "certa atmosfera inexplicável de pavor sufocante diante de forças externas desconhecidas" (2020, p. 13), ou a "suspensão ou eliminação maligna e específica das leis imutáveis da Natureza que são nossa única salvaguarda contra as agressões do caos e dos demônios do espaço inexplorado" (2020, p. 13). Em grande medida, assim se definem os *weird tales* (comumente traduzidos como "contos estranhos"), classe de textos que tanto Lovecraft como inúmeros de seus correspondentes ou de autores por ele influenciados contribuíram para consolidar no universo do fantástico literário.

De acordo com Roger Luckhurst (2016, p. 116), a posição crítica e estética de Lovecraft corresponde ao processo de secularização pelo qual passaram as narrativas literárias do período vitoriano, uma transformação que por sua vez resulta do esvaziamento do "autêntico pânico cristão[35]" (Luckhurst, 2016, p. 116) característico da primeira onda do romance Gótico: "Essa tendência alcança sua conclusão lógica no ateísmo radical de H.P. Lovecraft, que concebeu uma filosofia da 'indiferença cósmica'" (2016, p. 116). Isto é, as entidades e ocorrências assustadoras na obra lovecraftiana — e naquela de incontáveis autores e autoras relacionadas a ela a partir de então — têm lugar *fora* de uma moldura cristã ou mesmo humanista, e estão além do bem e do mal; associam-se, frequentemente, à ficção científica.

35 *authentic Christian dread.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Para Luckhurst (2016, p. 117), o desconhecido é uma das principais marcas do horror moderno (que sucede ao período vitoriano e conforma-se a partir das primeiras décadas do século XX), e constitui-se, além do cosmicismo de Lovecraft, por "um notável *revival* da magia e do ocultismo[36]" (Luckhurst, 2016, p. 118), o que abriu as portas a um outro tipo de sobrenatural, afastado de maniqueísmos religiosos, e frequentemente vinculado aos meandros da psicologia.

Delírios, anomalias e distúrbios psicológicos

É antiga a relação entre meandros psicológicos e assombros. Como Freud aponta no ensaio "O infamiliar", E.T.A. Hoffmann já encenava, no início do século XIX, potenciais complexos, angústias e traumas de seus personagens em narrativas como "Homem da areia" e o romance *Os elixires do diabo*. São conhecidos, também, os estudos de ordem psicanalítica acerca do duplo, destacando-se o de Otto Rank (com quem Freud dialoga no ensaio de 1919). Utilizando-se da obra de diferentes autores, entre os quais estão Hoffmann, Chamisso, Dostoiévski, Poe e Maupassant, o psicanalista alemão aponta paralelos entre formas de apresentação do duplo: sombra, reflexo, alucinação, e aponta, como denominador comum entre elas, o narcisismo. Mais especificamente, a projeção das partes rejeitadas do *ego* que se organizam e retornam na ameaçadora figura em questão. Rank (2012, p. 103) também reflete sobre o caráter letal do duplo, que pode ser protetor ou perseguidor; por meio da leitura de Poe ("William Wilson"), de Maupassant ("O Horla") e de Wilde (*O retrato de Dorian Gray*), entre outros, o psicanalista alemão destaca o papel

36 *notable magical and occult revival.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

mortífero das manifestações especulares, que acabam por arruinar esses narradores-personagens. Em um âmbito expandido, percorre-se, tanto com Rank como com Freud, o território dos delírios e das alucinações, que a partir do final do século XIX e do começo do XX passa a ser investigado com mais profundidade pela psicanálise e outras áreas da psicologia.

Como se vê, trata-se de uma leitura retrospectiva, que identifica índices esparsos de anomalias psicológicas em narrativas oitocentistas; uma abordagem que sem dúvida serve ao imaginário do horror, enriquecendo-o. Entretanto, é somente após a Primeira Guerra Mundial que o conjunto de tópicos aqui reunidos sob o termo de "distúrbios psicológicos" ganha expressão na ficção literária assustadora. Reportando-se às obras publicadas nos EUA no final dos anos 1940 e ao longo da década de 1950, Bernice M. Murphy afirma que "A literatura de horror americana nesse período tendia a focar em terrores individuais, domésticos e psicológicos, em detrimento de evidentes espetáculos de destruição em massa[37]" (2016, p. 136). Décadas depois, esse movimento conduz à ascensão do *psycho killer*, do assassino serial, figura que ocupa o limiar entre o horror e gêneros correlatos, como os *thrillers* e as narrativas policiais: "do final da década de 1940 em diante, o gênero frequentemente apresentou protagonistas cujo comportamento perturbador era o resultado de aberrações psicológicas[38]" (Murphy, 2016, p. 150).

37 *American horror fiction at this time tended to focus upon individual, domestic and psychological terrors rather than the overt spectacle of mass death.*

38 *from the late 1940s onwards, the genre often featured protagonists whose disturbing behavior was the result of psychological aberration.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

De acordo com a pesquisadora (Murphy, 2016, p. 150), o uso de distúrbios mentais como um aparato narrativo foi, em primeiro lugar, um indício do afastamento de elementos evidentemente sobrenaturais nos enredos de horror.

Estabelecendo um marco em *A volta do parafuso*, de James, Bernice M. Murphy afirma que com o passar do tempo vai se tornando cada vez mais difícil distinguir a realidade daquilo que se passa na cabeça de personagens. Um procedimento nada novo, pois remete à definição de fantástico de Todorov (que, por sua vez, tinha como *corpus* principal obras do século XIX) elaborada nos anos 1970. No entanto, cabe observar que o modernismo literário devolve, ao plano da escritura, recursos retóricos como monólogos interiores e fluxos de consciência; de posse deles, autores e autoras de horror complexificam a hesitação *todoroviana* e expandem seus domínios. As fraturas entre o mundo exterior e o universo interior ocorrem não mais apenas no nível do enredo, mas também naquele da linguagem.

Shirley Jackson é um representativo exemplo dessa apropriação. Chamada de *Virginia Werewoolf*[39] pela revista Time em 1962, a autora se consagrou por um estilo que não se furta a experimentar com a linguagem, frequentemente deslocando-se da descrição objetiva para imersões na subjetividade de personagens, elaboradas por meio de fragmentos, rompantes e pensamentos aleatórios; são palavras que se sucedem desgovernadas, sentenças que se contradizem. Desse labirinto, surgem figuras complexas, proscritas, muitas vezes sufocadas, e quase sempre pouco confiáveis.

39 Trocadilho que remete à autora inglesa e a um "werewolf" (lobisomen).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

"Do começo da década de 1950 em diante, os romances e os contos de Jackson retratam consistentemente jovens perturbadas cuja inabilidade crônica para se 'encaixar' manifesta-se em uma ampla variedade de sintomas psicológicos e emocionais[40]" (2016, p. 151), aponta Bernice M. Murphy, que elege o romance *Nós sempre vivemos no castelo*, o último finalizado pela autora, como a apoteose desse projeto artístico.

Outro autor que se consagrou ao narrar a perturbação psicológica de personagens — contribuindo para cristalizar esse tópico na literatura de horror — é Robert Bloch. Sua obra mais famosa, *Psicose* (1957), ajudou a estabelecer um paradigma de assassinos em série que "daria forma aos *thrillers* psicológicos (que hoje com muita frequência se confunde com o romance de horror) pelas décadas vindouras[41]" (Murphy, 2016, p. 153). Bloch, entre outros ficcionistas, pavimenta em definitivo o caminho aberto por Edgar Allan Poe um século antes: aquele do horror para além da esfera fantástica. Diferentemente de Shirley Jackson, cujo trabalho é em grande parte pautado pelas dúvidas entre ocorrências inexplicáveis e a mente acossada das personagens, obras como *Psicose* e *Lucy comes to stay* (*Lucy vem para ficar*, de 1952) encenam a monstruosidade essencialmente humana — dessa forma contradizendo Noël Carroll, para quem os monstros, no horror, devem ser de origem sobrenatural ou advindos da ficção

40 *Jackson's novels and short stories consistently depict troubled young women whose chronic inability to 'fit in' manifests itself in a wide range of psychological and emotional symptoms.*

41 *that would shape the psychological thriller (which now so often overlaps with the horror novel) for decades to come.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

científica (Carroll, 2004, p. 15). Entre outras narrativas fundamentais para as relações entre horror e perturbações psicológicas estão *O colecionador* (1963), de John Fowles, *O iluminado* (1977), de Stephen King, *O silêncio dos inocentes* (1988), de Thomas Harris.

Procedimentos narrativos

A seguir, serão abordados aspectos técnicos da composição literária do horror. A lista abaixo apresenta procedimentos narrativos fundamentais para a deflagração do efeito estético do arrepio, observados em obras-primas do gênero desde seus primórdios e reiterados por ficcionistas que refletiram a respeito da escrita. Reafirma-se que não se pretende esgotar o assunto, e sim identificar elementos centrais para a expressão do gênero.

Construção de personagens (empatia)

Em *Sobre a escrita*, Stephen King dá o seguinte conselho para aspirantes à criação literária do horror: "Prestar atenção ao comportamento das pessoas reais à sua volta e dizer a verdade sobre o que vê" (King, 2015, p. 151); mais adiante, o autor estadunidense afirma que "as melhores histórias sempre são sobre pessoas, e não sobre acontecimentos, ou seja, são guiadas pelos personagens" (2015, p. 151). Trata-se de orientações valiosas para quem almeja seguir os passos de um dos mais bem-sucedidos escritores de todos os tempos; e são comentários que também dão a dimensão da importância da construção de personagens para uma narrativa assustadora. Pois são eles as vítimas do "verdadeiro" horror da ficção. Cabe a nós, leitores, testemunharmos seus suplícios,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

experimentando, de maneira especular, o medo seguro que tantos de nós buscamos em tais histórias.

De acordo com Doreen Triebel, esse testemunho, para tornar-se efetivo, depende da empatia, isto é, da capacidade de se "reconhecer a outra pessoa como o *eu* (*self*) enquanto se mantém uma clara distinção entre o eu e o outro. Assim, flexibilidade mental e autocontrole são importantes componentes da empatia[42]" (Decety; Jackson, 2004, p. 71). Utilizando como exemplo o trecho de *Drácula* em que Jonathan Harker se hospeda no castelo do Conde na Transilvânia, Triebel explica que nossa

> [...] absorção da narrativa e o destino do personagem caminham lado a lado com um sentimento de empatia que nos permite vivenciar a crescente perplexidade de Jonathan, bem como seu medo de Drácula e das vampiras. Por meio do personagem de Jonathan, o leitor é capaz de sentir a força maléfica do vampiro e a macabra natureza de seu ser. (Triebel, 2014, p. 9)[43]

Esse personagem se torna o veículo do horror — e a ele juntam-se Victor Frankenstein, o Nathanael de "Homem da areia", os narradores-personagens de Edgar Allan Poe, de Guy de Maupassant e de Théophile Gautier, a governanta de *A volta do parafuso*, e tantos outros. O motor desse veículo tem engenharia sofisticada; caso alguma peça esteja fora de lugar, corre o risco de

42 *to recognize the other person as the self while maintaining a clear separation between self and other. Hence, mental flexibility and self-regulation are important components of empathy.*

43 *absorption in the narrative and the fate of the character goes hand in hand with a feeling of empathy that enables us to feel Jonathan's mounting bewilderment as well as his fear of Dracula and the vampire women. Through the character of Jonathan the reader is able to feel the vampire's evil force and the gruesome nature of his being.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

funcionar mal, e seu passageiro fatalmente abandonará a viagem antes de concluí-la. Assim, personagens bem elaborados, próximos das "pessoas reais" mencionadas por King, são denominadores comuns nas bem-sucedidas obras de horror. Edgar Allan Poe estabeleceu parâmetros nesse meandro, ao compor figuras atormentadas, vítimas de si mesmas e das circunstâncias que, com frequência, criam para si. Os protagonistas de "O gato preto", "William Wilson" e "O coração delator", entre outros contos, enfeixam características que até hoje são utilizadas por ficcionistas do gênero: a ambivalência, a imaginação poderosa, os sentidos exaltados, a curiosidade, a perversidade etc. Antes dele, E.T.A. Hoffmann já elaborava personagens com nuances e amplitudes que escapavam da unidimensionalidade das narrativas góticas.

Desde então, o surgimento de recursos narrativos servira para enriquecer essa elaboração. Ficcionistas como Shirley Jackson, Richard Matheson, William Peter Blatty, o próprio Stephen King e Mariana Enriquez serviram e servem-se de tais procedimentos para construir personagens *verdadeiros*, com os quais os leitores se identificam, independentemente de onde estejam. E mais importante: personagens pelos quais os leitores *sentem*.

Cenografia

No ensaio "A filosofia do mobiliário", publicado em 1840, Edgar Allan Poe apresenta sua visão a respeito de um ambiente doméstico que considera ideal. Para tanto, reflete detidamente a respeito da decoração, da iluminação e da atmosfera de tal cômodo; e coloca, no centro de tudo, uma figura de alta erudição: um artista.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Com a ironia e a acidez características de sua *persona* crítica, Poe questiona o que "se denomina nos Estados Unidos [...] um aposento bem mobiliado" (1986, p. 1005). Mais adiante, oferece sua versão de um quarto no qual "nenhum defeito pode ser encontrado" (Poe, 1986, p. 1007), dedicando longas e minuciosas descrições a ele.

Para além do comentário crítico a respeito da cultura de seu próprio país, o ensaio demonstra a importância conferida por Poe à construção do espaço nas narrativas com vistas a um efeito estético. Ou à cenografia da "teatralidade literária" (Poe, 2011, p. 19), conforme o autor expôs em outro texto crítico, "A filosofia da composição". A propósito, neste ensaio dedicado à criação de "O corvo", também se encontram passagens elucidativas a respeito da elaboração cenográfica:

> Eu resolvi, então, colocar o amante em seu quarto [...]. O quarto é apresentado como sendo ricamente mobiliado [...] Fiz a noite tempestuosa, primeiro para justificar o fato de o Corvo estar querendo entrar, segundo pelo efeito de contraste com a serenidade (física) dentro do quarto. Eu fiz a ave pousar no busto de Palas também pelo efeito de contraste entre o mármore e a plumagem. (Poe, 2011, p. 28-29)

Para Luciana Colucci (2008, p. 3), Poe dedica-se a construir uma "poética do espaço gótico", ou do *locus horribilis* constitutivo dessas narrativas; ainda que os palcos de eventos horríveis *poeanos* não sejam mais exclusivamente castelos medievais, há mansões ("A queda da casa de Usher"), abadias ("Ligéia" e "A máscara da morte vermelha"), calabouços ("O poço e o pêndulo"), adegas e criptas ("O barril de amontillado"); ambientes determinantes para

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

a produção de um "efeito de sentido, propiciando uma atmosfera extremamente tensa e horripilante que trabalha com nossos medos mais profundos" (Colucci, 2008, p. 4).

Desde sempre paradigmática para o imaginário e posteriormente para a escrita do horror, a composição cenográfica recebe, a partir de Poe, ares de disciplina, juntando-se à escolha de temas, à caracterização de personagens e à sonoplastia (basta lembrarmo-nos do relógio de "A máscara da morte rubra") para encenar o espetáculo do arrepio. A descrição cenográfica minuciosa é o procedimento que desacelera o ritmo narrativo e acentua a expectativa, funcionando como um alerta sutil de que o golpe do horror está próximo. Além disso, ao atraírem a atenção de leitores para os detalhes de uma cena, ficcionistas podem ludibriá-los ou distraí-los. Remo Ceserani, em suas reflexões acerca da literatura fantástica (e que podem ser verificadas à luz do horror), refere-se à

> tendência a utilizar, no âmbito narrativo, procedimentos sugeridos pela técnica e pela prática teatral; isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de "ilusão", que também é de um tipo cênico. (Ceserani, 2006, p. 75)

Os preceitos de Poe foram ecoados quase cento e cinquenta anos depois por Stephen King. Em *Sobre a escrita*, o autor estadunidense afirma que "A descrição é o que torna o leitor um participante sensorial da história" (King, 2015, p. 139). E prossegue: "Acho que o cenário e a textura são muito mais importantes para que o leitor se sinta *dentro* da história do que qualquer descrição física dos personagens" (2015, p. 140).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Suspense

Tanto em âmbito crítico como mercadológico, o vocábulo "suspense" costuma ser confundido com horror. Aqui, assume-se que o primeiro é, necessariamente, componente do segundo; ou seja, não há deflagração do horror sem o preâmbulo do suspense. O termo significa o estado de *suspensão* e expectativa em que nos encontramos antes da resolução de uma situação tensa, assustadora. Por definição, o suspense é uma condição intervalar, que pode se converter em alívio ou em tensão maior ainda — motivo pelo qual se configura mais como procedimento narrativo e menos como uma vertente literária. Cabe lembrar que o termo também costuma ser misturado à ficção policial e aos *thrillers*.

Em se tratando das narrativas de horror, uma analogia possível para a expressão do suspense é a da temperatura da história, que vai aumentando à medida que a expectativa e a antecipação são trabalhadas (seja por um *ralentando* ou uma aceleração do ritmo), até a culminância, a gradação máxima. A amplitude térmica de uma determinada história pode ser elástica, mas a transição deve ser cuidadosa e premeditada: o horror literário não advém de saltos, como frequentemente ocorre nas narrativas audiovisuais, e sim da intensificação, muitas vezes sutil, dos elementos em cena. Por exemplo, objetos e traços físicos de personagens que recebem mais atenção da narração.

O tempo — tanto físico quanto psicológico — é também indispensável para a construção do suspense. Conforme lembra Benedito Nunes, o primeiro

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

> tanto pode ser a medida do movimento como relação entre o anterior e o posterior, conforme Aristóteles escreveu em sua *Física*, quanto o próprio processo de mudança — processo objetivo, porque independente de consciência do sujeito, além de quantitativo, porque expresso mediante grandezas. (Nunes, 2013, p. 18)

Trata-se do tempo absoluto, verdadeiro e matemático, comparado por Isaac Newton a um relógio universal único, de caráter igualmente absoluto. Já o tempo psicológico, na visão de Nunes, consiste na "experiência da sucessão de nossos estados internos" (Nunes, 2013, p. 19), e seu principal traço é um descompasso com as medidas temporais objetivas:

> Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (Nunes, 2013, p. 19, grifo do autor)

Encontram-se novamente em Edgar Allan Poe exemplos de como o trabalho com os tempos físico e psicológico contribuem para o efeito do suspense. No primeiro caso, destaca-se o conto "A máscara da morte vermelha", no qual, para fugir da peste que devastava seu país, um príncipe reúne amigos em uma abadia e decide oferecer um baile de máscaras. A *mascarada* distribui-se por sete salões, cuidadosamente descritos pelo narrador (também chama a atenção o apuro da cenografia); o coração da narrativa,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

entretanto, é um "gigantesco relógio de ébano" (Poe, 2012, p. 145) cujo pêndulo "oscilava de um lado para o outro com um ruído surdo, pesado, monótono; e quando o ponteiro dos minutos completava seu percurso diante do mostrador, e soava a hora, dos brônzeos pulmões do relógio brotava um som distinto, alto, profundo" (2012, p. 145). Nesses momentos, a orquestra silenciava e um "breve desconcerto tomava conta de toda a alegre comitiva" (Poe, 2012, p. 145). Assim, o ressoar do relógio fornece o ritmo da narrativa, amplificando o suspense a cada badalo; até que, à meia-noite, surge uma figura mascarada que ninguém havia notado antes, despertando "terror, horror e aversão" (Poe, 2012, p. 147) nos presentes.

Já o conto "O poço e o pêndulo" oferece um trabalho paradigmático com o tempo psicológico. A narrativa trata do suplício de um homem que se vê aprisionado e torturado pela inquisição espanhola. Diferentemente de "A máscara da morte vermelha", aqui Poe utiliza a narração em primeira pessoa (como lhe é frequente), o que permite explorar os devaneios, as aflições e as angústias de um personagem que por pouco escapa da queda em um poço, e que depois é atado a uma espécie de maca na qual acompanha a lenta, porém certa descida de um enorme pêndulo (cujo vagaroso balanço estica também o tempo cronológico — e, em consequência, o estado de suspensão do leitor).

Revelação e oclusão

Quando são analisadas as obras ditas "canônicas" da literatura e do imaginário do horror, surge uma dúvida: o que assusta mais é aquilo que é mostrado ou o que é ocultado? Em *Frankenstein*, por

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

exemplo, o arrepio advém sobretudo da monstruosidade — portanto da visualidade — da criatura, capaz de despertar repulsa imediata em seu próprio criador:

> Como posso descrever o que senti ante tamanha catástrofe? Como posso definir o horror que construíra com trabalho e desvelo infinitos? [...] Sua pele amarelada mal velava o funcionamento de músculos e artérias; seus cabelos, bastos e ondulados, eram de um castanho lustroso; seus dentes, brancos como pérola; mas tanto vigor não produzia senão um pavoroso contraste com a pele seca, os lábios negros e seus olhos úmidos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas acinzentadas em que estavam postos. (Shelley, 2013, p. 79-80)

E um pouco mais adiante:

> Ele levantava a cortina do dossel; seus olhos, se assim pudessem ser chamados, me fitavam. De mandíbula aberta, ele balbuciava sons sem sentido, enquanto o arreganhar dos dentes vincava sua fronte [...] uma de suas mãos surgia, estendida, como se quisesse me deter, mas escapei e corri escada abaixo. (Shelley, 2013, p. 80)

No imaginário e na literatura de horror, esse revelar está frequentemente relacionado ao que Victor Hugo denominou "um novo tipo introduzido na poesia" (2007, p. 27): o grotesco. Contrapondo a arte moderna à antiga, que teria o compromisso de enobrecer e ratificar a natureza, Hugo aponta na injunção entre o grotesco — ou o disforme, o horrível — e o sublime — aqui relacionado ao belo — o nascimento do "gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações" (Hugo, 2007, p. 28). Enquanto o belo "não é senão a forma

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização" (Hugo, 2007, p. 28), o feio é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação" (2007, p. 28).

Vinculando o grotesco também ao riso e à bufonaria, o autor francês o vê por toda a parte: "é ele [o grotesco] que põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas" (2007, p. 31). Enfim, "a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte" (Hugo, 2007, p. 33). Dentro dessa categoria, podemos situar outras formas de expressão do feio e do disforme fortemente vinculadas às narrativas audiovisuais de horror: o *slasher* (em que assassinos matam a esmo e com violência), o *gore* (ou a sanguinolência) e o *body horror* (horror corporal), que encontram suas derivações na literatura.

Por outro lado, pensando-se na revelação como uma abertura, cabe notar que o caminho inverso, o da oclusão, também é comumente trilhado no horror. A obra de H.P. Lovecraft oferece um esclarecedor exemplo desse procedimento. A despeito da descrição pormenorizada de entidades e eventos horripilantes que lhe é característica, sempre resta uma porção de silêncio; a escritura desvia-se daquelas manifestações e se detém na reação de personagens ante o evento, relegando assim ao leitor a tarefa de completar a cena. Ou seja, esconde-se mais do que se mostra, com efeitos igualmente poderosos. O trecho a seguir, retirado da novela *Nas montanhas da loucura*, exemplifica essa operação:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

> Danforth, liberado da pilotagem e tenso em um limite perigoso, não conseguiu ficar quieto. Senti-o virando e se contorcendo enquanto olhava para a terrível cidade que ia ficando para trás, para os picos cheios de cavernas e cubos nas encostas à frente, para o mar gelado de contrafortes cheios de neve e baluartes espalhados e para o céu com nuvens grotescas acima. Foi nessa hora, quando eu estava tentando passar em segurança pela passagem, que o grito louco dele nos levou tão perto do desastre. (Lovecraft, 2020, p. 145-146)

Mais adiante, Dyer, o narrador, declara que Danforth se recusou a contar o que o levou a gritar assim — "um horror que, tenho uma certeza triste, é o principal responsável por seu colapso atual" (Lovecraft, 2020, p. 146). Tal horror permanece oculto, cerrado ao leitor, em um procedimento que vai no sentido contrário ao da revelação pormenorizada do grotesco. Abre-se uma elipse na escritura, conforme postula Remo Ceserani: "no momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito" (2006, p. 74). Irène Bessière também postulou a respeito desse vazio. De acordo com ela, a narrativa na qual operam as elipses se torna carregada de novidade e de possíveis explicações. Assim sendo,

> ela apresenta tudo como insuficiente. Ela faz da riqueza do seu espetáculo e dos seus subentendidos *uma figura de ausência*. Multiplica as perguntas com o objetivo de unir seus contrários. Fazendo uso da tentação do novo e da recusa do anormal, ao mesmo tempo rico e muito pobre, deixa o leitor literalmente faminto. Ela sugere abundantemente

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

> com a intenção de criar embaraço. A incerteza nasce desta combinação entre o muito e o nada. (Bessière, 1974, p. 35)[44]

Ante esses comentários, pode-se inferir que tanto a revelação quanto a oclusão conduzem ao efeito estético do horror. No primeiro caso, trata-se de uma intelecção de natureza sensorial; lê-se e *vê-se*, com os olhos da imaginação, os pérfidos e repulsivos detalhes narrados em um texto, materializando-os com um nível de acurácia que dependerá da descrição da cena; tem-se, aqui, uma relação objetiva com o horror. No segundo caso, a observação é interdita ao leitor, mas a oclusão projeta imagens não menos poderosas em sua mente, uma vez que ele pode preencher a elipse com reminiscências ou traumas; em suma, a experiência do horror torna-se subjetiva.

Considerações finais

O horror é fascinante; sempre foi e — pode-se dizer — sempre será. Ele está em larga medida ligado à curiosidade do ser humano, que, desde seus primórdios, quis conhecer o que existe ao redor, compreender o que está além. Isso nos levou a explorar territórios misteriosos, não apenas geográficos. O que há nos confins do universo? O que existe depois da morte? O que está atrás daquela porta fechada? Essas perguntas, atemporais, sempre colocam a imaginação em marcha. E toda narrativa de horror *efetiva* encaminha tal movimento na direção de possibilidades ameaçadoras.

44 *Chargée de nouveauté et de possibles explications, elle présente tout comme insufisant. Elle multiplie les questions afin d'unir ces contraires. Usant la tentation du nouveau et du refus de l'anormal, à la fois trop riche et trop pauvre, elle laisse le lecteur littéralement sur as faim. Elle sugere abondamment afin d'embarrasser. L'incertitude naît de ce mélange de trop et de rien.*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

Como se procurou demonstrar neste trabalho, livros assustadores dialogam com a curiosidade primordial do ser humano e com os medos que dela advêm, em uma constante que pode até ter perdido ímpeto em certos períodos da história, mas que jamais cessou. Entre a Antiguidade e a Idade Média, há incontáveis relatos permeados por elementos arrepiantes; e a partir do século XVIII, com a fusão de dois tipos de romance — "o antigo e o moderno" — proposta por Walpole na obra que se tornou epítome do gótico, *O castelo de Otranto*, os agentes operadores do arrepio são definitivamente incorporados à construção ficcionais.

Contribui para o perene sucesso do gênero a questão do "medo seguro". Ou seja, com histórias assustadoras — e não apenas as literárias —, o medo é vivenciado em um ambiente controlado, protegido. Por mais que uma narrativa envolva e amedronte, o leitor ou a leitora sabe, em seu íntimo, que a ameaça vai desaparecer quando o livro for fechado. O perigo pode voltar para assombrá-lo em qualquer momento, mas sua vida não estará em risco. Essa fruição de emoções negativas em um ambiente seguro também pode ser chamada de uma experiência de "medo estético", aquele causado pela construção ficcional, sendo por isso inofensivo. Ao revelarem um mundo que o leitor ou a leitora reconhecem como seu, e ao inserirem nele ameaças, essas narrativas permitem-lhe experimentar riscos no conforto de um sofá, na segurança de um quarto de dormir.

Um último ponto a ser destacado é o impulso pelo qual passou a literatura de horror a partir do século XXI. Desde o começo dos anos 2010, o gênero veio ganhando espaço em vários âmbitos do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

sistema literário brasileiro — ou seja, no mercado editorial, na esfera da crítica e na pesquisa acadêmica —, sendo concomitante a esse avanço o movimento crescente de lançamentos, de interesse por parte de leitores e, em consequência, de editoras, e também de novos projetos de pesquisa dedicados ao objeto. Por vezes, esse movimento perdeu força, mas nunca cessou de todo; sempre surge uma nova "onda" ou "tendência" para lhe devolver o ímpeto.

Por exemplo: até meados de 2019, observou-se por aqui um número desenfreado de publicações da obra de H.P. Lovecraft, com incontáveis lançamentos de editoras de todos os portes. Por ora, esse fenômeno parece se ter esgotado; ao final da década de 2010 e início de 2020, contudo, deu-se o que vem sendo chamado de "novo gótico latino-americano", com obras expressivas de autoras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Silvia Garcia-Moreno, Agustina Bazterrica ou Giovanna Rivero. Embora a aplicação generalizante de "gótico" seja problemática, tal ocorrência coloca o horror em foco mais uma vez, atraindo novas leitoras e novos leitores para o gênero — o que reitera não apenas sua vitalidade, mas também sua capacidade de codificar nossos medos em um mundo que jamais deixou de ser assustador.

Referências

ARÁN, Olga Pampa. GÓTICO - Elementos narrativos. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/gotico-elementos-narrativos/. Acesso em: 20 nov. 2024.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique:* La poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do gótico. Tradução de João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (Org.). *As artes do mal* - Textos seminais. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, p. 102-112, 2024.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror* - Or the paradoxes of the heart. Nova York: Taylor & Francis e-Library, 1990.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COLUCCI, Luciana. A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 11, 2008. *Anais eletrônicos*. São Paulo: USP, 2008.

DINIZ, Alcebiades. As estranhezas insuspeitas e inexpugnáveis. In: TURGUÊNIEV, Ivan *et. al. Contos de assombro*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa *et al*. São Paulo: Carambaia, 2018.

FABRIZI, Mark A (Org). *Horror literature and Dark Fantasy*: Challenging Genres. Boston: Brill, 2018.

FRANÇA, Júlio e SENA, Marina. Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de 'Demônios', de Aluísio Azevedo. *SOLETRAS*, n. 27, jan-jun., 2014. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/12998/10336. Acesso em: 23 nov. 2024.

FRANÇA, Júlio. Medo. In*:* REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/m/medo/. Acesso em: 23 nov. 2024.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15, 2017. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: UERJ, p. 2492-2502, 2017.

FREUD, Sigmund: *O Infamiliar [Das Unheimliche]* - edição comemorativa bilíngue. Tradução de Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

HOGLE, Jerrold. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Tradução de Claude Maillard. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

JEHA, Julio (Org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

KING, Stephen. *Danse macabre*. Londres: Hodder Stoughton, 2006.

KING, Stephen. *Sobre a escrita*. Tradução de Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror* - An essay on abjection. Tradução de Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LUCKHURST, Roger. Transitions: From Victorian Gothic to Modern Horror. In*:* REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de Carlos Primati. Barueri: Novo Século, 2020.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. [Entrevista concedida a] Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20 de março de 2001. *Revista Famecos*, PUC-RS, v. 8, n. 15, p. 75-82, ago., 2001.

MAHAWATTE, Royce. Horror in the Nineteenth Century: Dreadful Sensations. In: REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror* - A literary history. Londres: The British Library, 2016.

MURPHY, Bernice M. Horror fiction to the decline of Universal Horror to the rise of the psycho killer. In*:* REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror* - A literary history. Londres: The British Library, 2016.

NICKEL, Philip J. Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds. In*:* FAHY, Thomas. *The Philosophy of Horror.* Lexington: The University Press of Kentucky, p. 14-32, 2010.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95747

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

POE, Edgar Allan. A filosofia do mobiliário. In*: Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Tradução de Milton Amado e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. A máscara da morte rubra. In*: Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Tradução de Angus Davidson. London: Oxford University Press, 1954.

RADCLIFFE, Ann. On supernatural in poetry. By the late Mrs. Radcliffe. *The New Monthly Magazine and Literary Journal, Part I*. Londres: Henry Colburn, 1826.

REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror* - A literary history. Londres: The British Library, 2016.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real* - Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SADAUNE, Samuel. *Le fantastique au Moyen Age*. Rennes: Éditions Ouest France, 2012.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2013.

SILVA, Alexander Meireles da (Org.). *Contos clássicos de fantasma.* (Vários tradutores). São Paulo: Editora Ex-machina/Editora Clepsidra, 2020.

STAROBINSKI, Jean. Prefácio. In*:* JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Tradução de Claude Maillard. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

TOWNSHEND, Dale. Gothic and the cultural sources of horror. In: REYES, Xavier Aldana (Org.). *Horror* - A literary history. Londres: The British Library, 2016.

TRIEBEL, Doreen. Manipulating empathic responses in horror fiction. In: KATTELMAN, Beth A; HODALSKA, Magdalena (Orgs.). *Frightful witnessing:* the rhetoric and (re)presentation of fear, horror and terror. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2014.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Oscar Nestarez. Barueri: Novo Século, 2019.

ZANINI, Cláudio. HORROR. In*:* REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/h/horror/. Acesso em: 10 dez. 2019.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

14

CRIME EM SÉRIE: O LEGADO DA NARRATIVA CRIMINAL BRASILEIRA NOS *STREAMINGS*[1]

PEDRO SASSE

PEDRO SASSE
Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense, 2019.
Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).
Membro dos grupos de pesquisa (CNPq) "Estudos do Gótico", "Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal" e "Distopia e contemporaneidade".
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7219234746540444.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7441-7122.
E-mail: pedro_sasse@hotmail.com.

RESUMO: Vimos, nos últimos doze anos, uma nova modalidade de mídia se difundir do país: as séries produzidas para plataformas de *video on demand*, popularmente conhecidas como *streamings*. Servindo, de início, como um novo suporte para filmes e séries produzidas por e para a TV aberta, plataformas como a Netflix, Amazon Prime, HBO Max e a brasileira Globoplay passaram a produzir seus próprios conteúdos pensando da especificidade de tal mercado. Quando pensamos na produção nacional, vemos uma profusão tal de séries que podem ser enquadradas no que entendemos

1 Título em língua estrangeira: "Serial Crime: the legacy of Brazilian crime fiction in the streamings".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

como narrativas criminais (Sasse, 2019), que propomos que, hoje, este seja o principal meio de consumo do gênero na cultura de massa. Este artigo propõe, assim, uma leitura da produção de séries de crime brasileiras contemporâneas à luz da tradição da narrativa criminal no Brasil, mostrando de que forma as obras desta nova mídia abraçam e dialogam com a tradição que as antecede e de que forma inovam, subvertendo temas, símbolos ou estruturas narrativas próprios do gênero criminal.
Palavras-chave: Séries. Streaming. Crime. VOD. Intermidialidade.

Abstract: Over the past twelve years, a new form of media has spread throughout the country: series produced for video on demand (VOD) platforms, commonly known as streaming services. Initially serving as a platform for films and series created for broadcast television, services such as Netflix, Amazon Prime, HBO Max, and Brazil's Globoplay began investing in original productions tailored to the specific demands of this market. Within Brazilian productions, we observe a proliferation of series that align with what we understand as criminal narratives (Sasse, 2019), leading us to propose that this genre now represents the primary medium for mass cultural consumption of the genre. This article offers an analysis of contemporary Brazilian crime series in light of the country's tradition of criminal storytelling, examining how these new media productions embrace and engage with their predecessors while innovating and subverting the themes, symbols, and narrative structures characteristic of the crime genre.
Keywords: Series. Streaming. Crim. VOD. Intermediality.

Introdução

A ficção de crime no Brasil, hoje, se encontra em uma nova era de ouro. Na literatura, um dos maiores fenômenos é Raphael

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Montes, que, bebendo bastante dos tropos da "*crime fiction*" anglófona, supre a demanda de um público cujo gosto é moldado em grande parte pela produção estadunidense. Mas também vale pensar a redescoberta de Patrícia Melo. Considerada nossa dama do crime desde nosso anterior boom do gênero — que nos legou, além de seu *Inferno* (2000), obras como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella e *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, entre muitos outros — a autora paulista, com o lançamento de *Mulheres empilhadas* (2019), passa a receber um grau de atenção crítica muito maior ao explorar um tema central para esse novo momento do gênero: o protagonismo feminino e os crimes contra a mulher.

Um sintoma mais sutil, mas igualmente importante para notar esse movimento, é o interesse que editoras de maior porte tiveram em reeditar histórias clássicas de terror, que, no Brasil, não raramente se originam de crimes. Com isso, temos, por exemplo, a publicação de *Tênebra* (2022), organizado por Júlio França e Oscar Nestarez, coletânea de narrativas brasileiras oitocentistas que, de alguma forma, tangenciam o medo e o mal. Se, por um lado, a coletânea abre espaço para o campo uma literatura fantástica que pouca atenção crítica teve no passado, por outro, abordam também essas "histórias que sintetizam a máxima hobbesiana 'o homem é o lobo do homem'. Vingança, crueldade e perversão predominam em narrativas cujos monstros pertencem a nenhum outro plano de existência que não este nosso" (França; Nestarez, 2022, p. 37). O interesse que a editora Fósforo teve na pesquisa do professor Júlio França, originada na UERJ

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

— e da qual, uma das ramificações é minha pesquisa de doutorado, *As narrativas criminais na literatura brasileira* (2019) —, não é, contudo, exclusivo. A editora *Darkside*, hoje uma das mais bem-sucedidas do país, sem dúvida, soube identificar a crescente demanda do público pelo criminal, contando, hoje, na sua divisão para obras do gênero, a "crime scenes", um catálogo com 70 livros abordando serial killers, psicopatas, true crimes etc.

Esse boom, no entanto, não se restringirá à literatura. Em *Popular fiction: The Logics and Pratices of a Literary Field*, Ken Gelder nos lembra como essa ficção produzida para as massas é intrinsecamente multimidiática, analisando no capítulo "Entertainment, product and brand: Holmes, Bond and Potter", como três nomes centrais para a literatura massa, Sherlock Holmes, James Bond e Harry Potter, saem rapidamente da exclusividade do campo literário para ocupar as mais diversas mídias, do cinema às *action figures*. Se a narrativa criminal, enquanto gênero, engloba uma faceta mais próxima da dita "alta literatura" ou "ficção literária" — um romance como *Angústia*, de Graciliano Ramos, pode ser visto como uma narrativa criminal, mas dificilmente se enquadraria no conceito de literatura de massa —, e hoje em dia essas fronteiras estão cada vez mais difusas, é preciso ter em mente que é as histórias de crime, em suas populares etiquetas editoriais como "suspense", "*serial killer*" e "*true crime*", são eixos da indústria cultural.

Desde sua origem, o gênero criminal se espalhou pelas mais diversas mídias: mesmo no século XIX, em que havia maiores limitações técnicas, o crime atravessava a literatura, os folhetos de crime, as

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

notícias narrativizadas de jornais sensacionalistas e o teatro (Sasse, 2019). No século XX entram em cena os programas de rádio — como o *Teatro de mistério*, de Hélio do Soveral, décadas no ar narrando histórias originais de crime; o cinema, em que *Os Estranguladores* (1908), de Francisco Marzullo e Antônio Leal, é o primeiro filme de ficção brasileiro, e *O Crime dos Banhados* (1914), dirigido por Francisco Santos, considerado o nosso primeiro longa-metragem; e os programas de TV, com seriados como *O vigilante rodoviário* (1961), de Ary Fernandes.

Como costuma correr, casos excepcionais tendiam a rapidamente se disseminar entre as mídias, em um processo de sucessivas transposições: *Os estranguladores* foi baseada na peça teatral *A quadrilha da morte* (1908), de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel, história também contada, dois anos antes no romance *Os estranguladores do Rio ou o crime da rua Carioca* (1906), de Abilio Soares Pinheiro, todos baseados no real assalto à joalheria de Jacob Fuocco em 1906. Além do processo direto de transposição de uma história para diferentes mídias — jornal, literatura, teatro e cinema, no caso do crime da rua Carioca —, estruturas, temas e vertentes passam também por esse processo de adaptação a novas mídias. Pensemos como os *true crimes* do XIX são reformuladas no romance-reportagem dos 1970, culminando hoje nos populares *podcasts* de crime.

Mesmo que a natureza dessas narrativas de massa seja multimidiática, vemos, no entanto, como cada período tende a ter uma ou outra mídia de maior apelo popular. Literatura, teatro,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

rádio, cinema e TV já gozaram do espaço privilegiado dos holofotes quando falamos de narrativas criminais. Hoje, no entanto, parece ser outra a mídia que assume a centralidade do diálogo com o grande público: as séries de *streaming*. Mesmo no caso específico do Brasil, testemunhamos hoje um cenário rico em obras produzidas exclusivamente para plataformas de conteúdo como Netflix, Amazon Prime, HBO+ e GloboPlay — *A divisão*, *Arcanjo renegado*, *Bom dia, Verônica*, *Cangaço novo*, *DNA do crime*, *Dom*, *Impuros*, *Irmandade* e *Os outros*, para mencionar apenas algumas.

Diante disso, propomos, aqui, refletir sobre a forma como as séries criminais de *streaming* hoje se apropriam ou subvertem de convenções, estruturas e temas próprios da tradição da narrativa criminal brasileira. Para tal, faremos um recorte de três séries em diálogo com três vertentes de nossa narrativa criminal: *Irmandade* (Netflix, 2019), de Pedro Morelli, como parte das narrativas prisionais; *Cangaço novo* (Amazon Prime, 2023), de Fábio Mendonça e Aly Muritiba, como herdeira da narrativa criminal regionalista; e *Cidade de Deus: a luta não para* (2024), de Aly Muritiba, inserida no contexto da nossa narcoliteratura. Buscamos, com isso, entender tanto as especificidades que a mídia *streaming* pode aportar ao gênero criminal, quanto a maneira como nosso atual contexto lida com a questão criminal em suas narrativas.

A NARRATIVA CRIMINAL NOS STREAMINGS

Antes de mais nada, é bom reforçarmos como a serialização, longe de ser novidade do atual formato das séries, é uma característica intrínseca à própria lógica da produção da arte de massa:

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

> Nem todo escritor de ficção popular [*popular fiction*] é prolífico, mas a maioria é e percebe que precisa ser (eles também podem querer ser). Um romancista criminal (ex. Reginald Hill ou Patricia Cornwell) vão continuar a escrever sobre seus investigadores repetidas vezes, produzindo continuações que os leitores podem acompanhar conforme avançam a partir do começo. De fato, serialização assegura leitores leais e consolida a reputação de um romancista. (Gelder, 2004, p. 16)[2]

Não apenas a serialização dos romances foi (e é) um fator central para a produção da literatura de massa, mas também a serialização de suas partes, inovação central para o surgimento e popularização do romance folhetim no século XIX. A estrutura ao mesmo tempo episódica e encadeada do romance folhetim foi, posteriormente transposta para as mídias que a seguiram, sendo rapidamente adaptadas às radionovelas e aos seriados televisivos. Mesmo o cinema, no seu surgimento, aderiu à estrutura segmentada, em que os filmes seriais (*serial films*), como *The Perils of Pauline* (1914), eram transmitidos ao longo de dezenas de sessões.

Dessa forma, se pensarmos sobretudo no formato televisivo, a paridade com a estrutura das séries de *streaming* é quase total. De fato, no início, empresas como a Netflix, apenas compravam os direitos para emitir programas criados pelas próprias emissoras de TV, que contavam com toda a infraestrutura necessária para produzir sua própria programação. Com a rápida popularização dessas empresas de

2 No original: "Not every writer of popular fiction is prolific, but most are and realize that they have to be (they may also want to be). A crime novelist (e.g. Reginald Hill or Patricia Cornwell) will continue to write about his or her investigator over and over again, producing sequels that readers can follow as they progress from the beginning. Indeed, serialization secures a loyal readership and consolidates a novelist's reputation".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

video on demand (VOD), não demorou para que essas empresas vissem a necessidade de criar conteúdo original. Dessa forma, em 2012 temos a primeira série original da Netflix, o drama policial *Lilyhammer*, ainda em coprodução com uma emissora de TV, a norueguesa NRK1. No ano seguinte, o *thriller* político *House of Cards* marca a entrada integral da plataforma nas produções originais.

Uma vez começamos a ter produções pensadas diretamente para o modelo VOD, surgem algumas diferenças em relação a produção seriada da TV aberta, dentre as quais se destaca a forma de consumo: enquanto na TV aberta o espectador precisa adequar tanto seu ritmo de consumo quanto o conteúdo consumido à programação pré-estabelecida pela emissora, as plataformas de VOD dão ao espectador muito maior agência nesse processo. Não é mais necessário esperar um dia específico, em um horário específico para assistir um episódio de um programa, cuja continuação virá apenas na semana posterior. O espectador passa a poder não só escolher o momento exato em que assistirá tal programa, como assisti-lo por completo, se assim desejar, prática chamada em inglês de *binge-watching*[3]:

> A publicação integral [*binge-publishing*] teve muitas oportunidades e benefícios. Permitia à audiência maior controle sobre quando, onde e como consumir, e alguns notaram que permitia enredos mais complexos, uma vez que a audiência não mais corria o risco de perder um episódio no meio da temporada. (Sundet, 2021, p. 84, tradução nossa)[4]

3 Ainda que o *binge-watch* já fosse usado antes da popularização das plataformas de *streaming*, em que essa "maratona" podia ser feita com fitas cassete ou DVDs, é apenas a partir delas que tal prática se torna um claro padrão de consumo para uma mídia como um todo. A norma passa a ser o consumo intensivo.

4 No original: "[B]inge-publishing had many opportunities and benefits. It gave the

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

A flexibilidade criada pelo modelo VOD não só permitiu esse maior controle dos produtos consumidos, mas também uma muito maior variedade de obras no catálogo de uma produtora. A emissora tradicional, ao montar uma grade de programação, precisava tomar a audiência de forma homogênea, podendo, apenas, jogar com as previsões de público para dias e horários específico em que havia maior probabilidade de determinado perfil de audiência estar assistindo à TV. Quando o consumo passa a ser pautado pelo público, as plataformas passam a poder investir em produtos de nichos que, mesmo contando com uma audiência significativa, raramente entrariam em conta em um modelo de programação única.

Sundet (2021, p. 52) distingue, assim, três modelos de produção nas plataformas de streaming, que denomina *going small*, *going big* e *going again*. O modelo *going small*, que poderíamos traduzir livremente como "foco no pequeno", é aquele que aposta em audiências mais concentradas, com obras que, muitas vezes, vão ter um orçamento mais limitado, produções mais modestas, mas que suprem uma demanda que, de outra forma, não poderia ser suprida. A entrada da Netflix no mundo da animação japonesa com *Knights of Sidonia* (2014), apenas distribuído pela plataforma, e, posteriormente, *Castlevania* (2017) e *Cyberpunk: Edgerunners* (2022) é um exemplo desse modelo. A depender do sucesso dessas produções menores, planejam-se projetos maiores a partir deles. Em 2023, a Netflix, após um forte investimento em produção, lançou a série *live action*

audience greater control of when, where and what to consume, and some noted that it enabled more complex storylines because the audience no longer ran the risk of missing an episode in the middle of the season".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

da animação japonesa *One Piece*. Enquanto o anime, em si, poderia se enquadrar nesse tipo de produção de nicho, ao transformá-lo em uma série não-japonesa, a Netflix apostou na transição para o modelo *going again* — algo como "foco na repetição", gerando novos produtos a partir de obras de sucesso.

O *going big*, algo como "foco no grande", é o modelo de produção centrado na massiva audiência global que, hoje, essas plataformas mantêm. Enquanto uma emissora tradicional de TV é regionalmente limitada — algo que só começou a mudar com os canais por satélite —, empresas com a Netflix trabalham cada vez mais com o que Sundet (2021, p. 39) denomina "word-class content", produtos já concebidos tendo em mente o público em escala global. Ganha força, contudo, nos últimos anos, uma forte aposta em um produto aparentemente paradoxal: obras nacionais oferecidas como conteúdo global. Como o próprio Sundet afirma, "esse mercado global também acomoda o conteúdo mais localizado de agentes nacionais — a competição se torna mais acirrada, mas o mundo diminui"[5] (2021, p. 131, tradução nossa).

Dessa forma, podemos pensar esses produtos como glocais, inserindo conteúdos localizados em um mercado de audiência globalizada. O fenômeno dos chamados *doramas*, dramas coreanos que se tornaram populares no mundo todo — amplamente disponibilizados pela Netflix — é um exemplo da glocalização dessas séries. No caso brasileiro, desde a primeira série produzida pela Netflix em território nacional, a distopia *3%* (2016-2020), já

5 No original: "this global market also accommodates the more localised content of national players — the competition becomes tougher, but the world grows smaller".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

havia essa preocupação em levá-la ao mercado internacional. Não será diferente para muitas das narrativas criminais produzidas para essas plataformas.

Fazendo um breve panorama das principais séries de crime produzidas diretamente para o modelo VOD — ainda que posteriormente veiculadas na TV aberta — temos: *Carcereiros* (2017, GloboPlay), *O mecanismo* (2018, Netflix), *Impuros* (2018, Fox, Star+, Disney+), *Assédio* (2018, GloboPlay), *Sintonia* (2019, Netflix), *Irmandade* (2019, Netflix), *Pico da neblina* (2019, Max), *A divisão* (2019, GloboPlay), *Bom dia, Verônica* (2020, Netflix), *Dom* (2021, Amazon Prime), *Os ausentes* (2021, Max), *Arcanjo renegado* (2022, GloboPlay), *Santo* (2022, Netflix), *Sentença* (2022, Amazon Prime), *Rota 66* (2022, GloboPlay), *Cangaço novo* (2023, Amazon Prime), *Negociador* (2023, Amazon Prime), *Os outros* (2023, GloboPlay), *DNA do crime* (2023, Netflix), *Justiça 2* (2024, Globoplay) e *Cidade de Deus: a luta não para* (2024, Max).

Vemos, a partir desse recorte, o papel pioneiro da Netflix e da GloboPlay na produção dessas séries, assim como um crescente espaço ocupado pela Amazon Prime a partir de 2021, com *Dom*, e do recente investimento no gênero feito pela Max adquirindo os direitos para *Cidade de Deus* para uma continuação do premiado filme agora no formato de série. Ainda que as abordagens da narrativa criminal presentes nessa lista sejam bem variadas, indo do *thriller político* — e polêmico — de *O mecanismo* até ao especulativo *Pico da Neblina*, situado em um Brasil em que a venda de maconha foi legalizada, passando pelos já tradicionais jornalismos investigativos e *thrillers* policiais.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Ainda assim, o grande tema da narrativa criminal brasileira continua sendo o crime organizado, não raramente ligado ao narcotráfico. É o que vemos em *Carcereiros*, *Impuros*, *Sintonia*, *Irmandade*, *Pico da neblina*, *Dom*, *Santo* e *Cidade de Deus: a luta não para*, todos de alguma forma herdeiros da tradição da nossa narcoliteratura[6], popularizada por obras como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, *Inferno*, de Patrícia Melo (2000), ou *Abusado — o dono do morro Santa Marta* (2003), de Caco Barcellos.

Há, ainda, as que seguem o foco policial, muito diferentes, no entanto, do típico *police procedural* que predomina na TV norteamericana. Aqui, temos, sobretudo, os herdeiros da polícia violenta e não raras vezes corrupta eternizada na figura do *Capitão Nascimento* pelo filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, baseado por sua vez no livro *Elite da tropa* (2006), de Rodrigo Pimentel, André Batista e Luiz Eduardo Soares. Em uma fronteira perigosamente sutil entre a glorificação e condenação do *modus operandi* do batalhão de operações especiais do Rio de Janeiro, o BOPE, o filme de Padilha — mais que o livro — vende a ideia de um combate ao crime que é mais efetivo à medida que mais violento e desumano, em uma retórica que desloca os conflitos do campo da justiça para o campo da guerra. Esse é o modelo de *Arcanjo Renegado* e *A divisão*. Se tiramos dessa equação a idealização construída em cima desse tipo de ação policial, teremos *Rota 66*, baseado no livro homônimo de Caco Barcellos e que explora uma das origens dessa "polícia que

6 O conceito, no geral utilizado para se referir a um subgênero das narrativas criminais inicialmente restrito à literatura mexicana, serve aqui para delimitar a produção centrada do narcotráfico e seus agentes e vítimas. Para uma discussão mais aprofundada sobre a questão (Sasse, 2019).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

mata", como diz o subtítulo de sua obra. Outras séries, ainda que em algum grau reconheçam a violência e corrupção do estado no combate ao crime, tendem a oferecer uma visão mais positiva das forças policiais, em que pelo menos o núcleo protagonista consegue representar o arquétipo heroico de um típico *police procedural*, como vemos em *O mecanismo*, *Bom dia, Verônica*, *Negociador* e *DNA do crime*.

Vale destacar, ainda, como, acompanhando os predicados artísticos da ficção contemporânea, essas narrativas, como veremos melhor posteriormente, abriram um considerável espaço para o protagonismo feminino em um gênero em que raramente uma mulher aparecia fora do papel de vítima. *Assédio*, por exemplo, mostra diretamente seu engajamento com essa representatividade de questões femininas ao narrar a história de um conjunto de mulheres lutando para levar à justiça o médico que as violentou. Em séries como *O mecanismo*, *Irmandade*, *Bom dia, Verônica*, *Sentença*, *Cangaço novo*, *Os outros* e *DNA do crime* alguma personagem feminina exerce protagonismo como policial, advogada ou criminosa. Patrícia Melo, um dos grandes nomes da nossa narrativa criminal, da mesma forma que intuira, em 2000, o interesse do mercado pela narcoliteratura, lançando *Inferno* — pelo qual acabou sendo criticada justamente por carecer do "lugar de fala" que muitas vezes acompanha a demanda crítica atual —, lançou em 2014 *Fogo-fátuo*, romance centrado em uma investigadora mulher e que aborda de forma contundente questões feministas como preconceito no ambiente de trabalho e violência sexual. É apenas, contudo, com

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Mulheres empilhadas (2019) que — talvez por ser mais distanciado dos gêneros da literatura de massa, que uma crítica mais elitista abomina — o reconhecimento por esse enfoque é devidamente dado à autora.

Para, no entanto, podermos ver com mais detalhe de que maneira essas séries dialogam com a tradição da narrativa criminal brasileira que as precede, vale tomar alguns exemplos para uma análise mais detida. Optamos aqui por um recorte que priorize séries que (a) tiveram uma boa recepção e circulação, mostrando relevância crítica e popularidade; (b) representem diferentes vertentes da narrativa criminal em seu diálogo com a tradição. Selecionamos, a partir disso, três séries para trabalhar: (i) *Irmandade*, em diálogo com a tradição das narrativas de presídio; (ii) *Cangaço novo*, articulado com a tradição das narrativas criminais regionalistas; e (iii) *Cidade de Deus: a luta não para* como parte da tradição da narcoliteratura no Brasil.

Irmandade e a narrativa prisional

No dia 2 de outubro de 1992, a rebelião dos presos da Casa de Detenção de São Paulo, mais conhecida como Carandiru, foi violentamente encerrada com a intervenção da Polícia Militar, causando, durante a sua ação, 111 mortes. O massacre do Carandiru, como passou a ser conhecido foi um capítulo determinante na história presidiária brasileira e um divisor de águas na maneira como o Estado lida com aqueles que encarcera. Durante a década de 90, então, os holofotes do país estavam virados para o caso, culminando, em 2002, na desativação do complexo e na parcial demolição de suas precárias instalações.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

O caso, obviamente, atraiu vozes que desejassem compreender e narrar o que era a vida nesse espaço e, talvez mais importante, de quem eram as vidas que ali foram derramadas naquele fatídico dia. Em 1999, Dráuzio Varela publicou *Estação Carandiru*, livro em que conta sua experiência como médico da Casa de Detenção entre 89 e 92, quando ocorre o massacre. O livro não só narra seu cotidiano de trabalho no presídio, mas também da voz às histórias dos próprios detentos, explorando suas trajetórias antes da prisão e após o confinamento. O sucesso da publicação abriu caminho não só para que o próprio autor retornasse ao tema em mais dos livros — *Carcereiros* (2012) e *Prisioneiras* (2017) — e mostrasse diferentes perspectivas da vida na prisão, como também serviu de incentivo para que os próprios sobreviventes do massacre apresentassem de forma mais direta suas experiências. A partir disso, surgem *Diário de um detento: o livro* (2001), de Jocenir, *Sobrevivente Andre Du Rap (do Massacre Do Carandiru)* (2002), de André du Rap com apoio de Bruno Zeni, e *Memórias de um sobrevivente* (2009), de Luiz Alberto Mendes, entre outros.

O interesse pela vida prisional não é, no entanto, novidade recente no gênero criminal. Vale lembrar que já em *Moll Flanders* (1722), de Defoe, a experiência do encarceramento já assume um papel relevante na obra, e os populares *Newgate Calendars* eram as narrativas de vida dos condenados da prisão de Newgate, em Londres. No Brasil, João do Rio, no seu famoso *A alma encantadora das ruas* (1908), dedica toda uma seção do livro à sua visita à casa de detenção, denunciando, no começo do séc. XX, os malefícios trazidos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

pelas terríveis condições de encarceramento. Em *Bambambã* (1923), Orestes Barbosa segue a trilha deixada por João do Rio em um livro não só dedicado à vida prisional, mas já incorporando o falar carregado de gírias encontrado nesse tipo de espaço. Com a ascensão do regime de Vargas, a prisão política ganha espaço e *Memórias do* cárcere (1953), de Graciliano Ramos, vem unir-se a esses relatos de encarceramento, vistos também, posteriormente, nas obras do romance-reportagem, como em *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1975) e *Infância dos mortos* (1977), ambos de José Louzeiro.

Irmandade foi lançado pela Netflix em 2019, em parceria com a produtora O2 Filmes, criada e dirigida por Pedro Morelli. Mesmo que seja pioneira nas séries centradas no meio prisional, não foi a primeira nesse campo, perdendo o posto para *Carcereiros* — adaptação do livro de Varella —, da GloboPlay, dois anos antes. Se, por um lado, a série da Globo merece o lugar inaugural, tal lugar é menos um projeto intencional que o fruto do contexto de sua estreia: a Globo, que havia marcado a estreia de *Carcereiros* para o começo do segundo semestre de 2017 na TV aberta, repensou suas datas diante dos episódios de violência generalizada ocorridos no Espírito Santo no começo do mesmo ano, fruto da paralisação da Polícia Militar no estado. Com entrada na TV adiada, a Globo optou por aproveitar o espaço do *streaming*, que, lançado dois anos antes, ainda carecia de conteúdo exclusivo.

A associação de *Irmandade* à tradição da narrativa criminal fica ainda mais clara quando convidam como grande nome do elenco Seu Jorge, ator que já aparecera antes em dois filmes centrais para o gênero, *Cidade de Deus*, no qual interpreta Mané Galinha, um dos protagonistas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

da história, e *Tropa de Elite 2*, em que interpreta Beirada, um papel menor, mas bem próximo ao que seria convocado a fazer em *Irmandade*: o de um presidiário líder de uma rebelião.

Nas histórias mais típicas da narrativa prisional, como muitas das mencionadas anteriormente, o foco narrativo se limita ao próprio espaço da prisão, no geral, intercalado com analepses cuja função é dar as causas que levaram os personagens ao encarceramento. No caso de obras como a trilogia de Varella, há um pequeno desvio no modelo causado pela mudança de foco: ainda que os presidiários sigam sendo o ponto de interesse narrativo da obra, esta passa a ser contada por um personagem que não fica confinado ao espaço do presídio, o próprio médico. Nesse caso, pode-se explorar as tensões e negociações entre esse dentro e fora, dando a conhecer, por exemplo, as relações de familiares de presidiários com os detentos ou de que maneira o crime organizado penetra nesses espaços de confinamento.

Irmandade opta por uma ampliação desse modelo multifocal, dividindo seu foco narrativo entre três irmãos cujas vidas serão impactadas por um mesmo incidente, exposto já na abertura da narrativa: Nos anos 70, Edson, pequeno traficante de drogas na favela, é denunciado pelo pai à polícia após a irmã, ainda criança, descobrir maconha escondida em seu armário. O que deveria ser prisão curta — estamos falando aqui não do modelo de crime organizado violento que vigorará amplamente nos anos 90, mas de um rapaz que vendia pequenas quantidades de droga por conta própria, desarmado — se converte em 20 anos de prisão conforme Edson luta contra um Estado que tortura seus prisioneiros de forma corriqueira.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

A tortura dará, inclusive, o ponto de partida no conflito da série. Vale aqui, pensar, que longe de uma particularidade de *Irmandade*, a representação da tortura nos espaços prisionais é uma constante nessa vertente da narrativa criminal. As celas punitivas, especificamente designadas para combinar tortura física e psicológica, são fartamente descritas nas obras carcerárias, como em *Memórias de um rato de hotel* (1912), obra de Arthur Antunes Maciel (posteriormente atribuída a João do Rio), em que o criminoso narra a sala em que eram postos os presos problemáticos:

> O Raio! Não pensem os senhores no Raio. É uma cela preparada com sal nas paredes feita especialmente. É baixa, escura e as paredes porejam umidade. Uma bilha d'água, um pão quando vem a treva – e só! Quando se entra e pelo bater das correntes sabe-se que o guarda partiu, vem um enorme desespero. Então levantamo-nos a custo, apalpamos as paredes que dessoram. Um frio que chamarei de abafado, dá-nos a impressão de mergulho num líquido estranho. (Maciel, 2000, p. 233)

Em outros casos, a tortura é mais direta, perpetrada pelos próprios agentes do presídio, como descreve Humberto Rodrigues em *Vidas do Carandiru*:

> Os ninjas [guardas mascarados] batiam nas costas e nas solas dos pés, com os tacos de beisebol. Vi dois presos desmaiando de tanta dor. Depois disso, jogaram água em cima de nós e aplicaram choques com os bastões; com requintes de crueldade, alguns procuravam a área genital para aplicar as descargas. Nunca poderia imaginar algo tão desumano, covarde e insólito. Parecia um filme de terror, mas as vítimas eram reais, seres humanos. (Rodrigues, 2002, p. 25)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Sendo informada pela mulher de Edson que seu irmão estava sendo torturado na prisão pelos seus discursos contra a opressão do sistema carcerário, Cristina, advogada e funcionária do Ministério Público, tenta a ajuda de seus superiores sem sucesso. Diante do desespero, falsifica a assinatura de sua chefe para criar um documento que pressione o diretor do presídio a ceder e, assim, interromper a tortura de seu irmão. O plano, no entanto, se volta contra Cristina quando descobrem a falsa assinatura e ela passa a ser chantageada pelo investigador da facção criminal capitaneada por seu irmão: ou se infiltra na Irmandade como advogada dos presos para descobrir o paradeiro de suas lideranças foragidas, ou vai também para a prisão.

Dessa forma, em vez do tradicional modelo centrado unicamente na vida dos presos, Pedro Morelli opta por criar um forte suspense centrado na temática do agente infiltrado, conforme Cristina avança no coração de uma facção criminosa que, apesar do discurso de luta por direitos prisionais, age, do lado de fora, com a mesma violência e crueldade de qualquer grupo de crime organizado.

O terceiro e último foco, secundário por boa parte da trama, fica a cargo de Marcelo, irmão mais novo de Edson e Cristina. Enquanto a irmã se torna criminosa em um ato de desespero — e depois um esquema de chantagem —, Marcelo incorpora, aqui, a figura do jovem seduzido pela vida do crime. Após engravidar a namorada, o menino reúne suas economias e compra um equipamento para fazer cachorro-quente e vender na rua, material apreendido pela PM pouco depois, deixando Marcelo sem condições de sustentar seu futuro filho. Diante disso, e sabendo, pouco antes, da existência

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

do irmão que até então acreditava estar morto, Marcelo pede que Edson o empregue na facção.

Enquanto, no caso de Cristina, a entrada no crime segue, em certa medida, uma estrutura trágica, em que um ato de desmedida — a falsificação da assinatura — prenuncia um destino inexorável — a entrada no crime — do qual ela tenta fugir, mas em que, a cada ato, se vê mais entrelaçada, o caso de Marcelo é o da sedução do crime. O jovem representa a mesma trajetória dos vapores e fogueteiros que representam as mais baixas camadas da hierarquia do crime organizado nas favelas. Vendo-se diante de um futuro em que muito dificilmente conseguiriam quebrar as barreiras e preconceitos de classe/raça, a riqueza e poder ostentados pelos criminosos se torna um caminho mais interessante mesmo conscientes dos altos riscos de morte.

O nome da série, que também batiza a fictícia facção, serve de substituto para a real facção cujo surgimento se estreita com aquele mostrado na série, o do Primeiro Comando da Capital (PCC). Como Gabriel Feltran aponta em *Irmãos: uma história do PCC* a parceria entre Sombra e Cesinha, fundadores do PCC, e a condição vivida por eles nesse contexto de surgimento da facção, espelham de certa forma a dinâmica que encontramos entre Edson e Carniça, a segunda liderança da facção. Essa proximidade com o real é fundamental para reforçar dois efeitos opostos suscitados pelas narrativas criminais: por um lado, intensificar o senso de ameaça no público, que entende que toda a violência experimentada ficcionalmente nas telas pode, a qualquer momento, eclodir em seu cotidiano, algo que vemos abundantemente noticiado pelos jornais; por outro, aumenta a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

sensibilidade do espectador para as denúncias de caráter social que permitem também a construção de empatia com os criminosos, cujas condições de vida, muitas vezes, os levam a um caminho do qual, posteriormente não conseguem escapar.

Esse senso do real é, ainda, ampliado com a construção do contexto histórico em que a história se passa, o que nos leva a uma característica muito particular das criações do *streaming*. Quando falamos de plataformas como a Netflix, uma palavra que frequentemente é trazida à tona é "algoritmo". Muitas vezes tomada quase como uma entidade consciente, o sistema de determinação de hábitos de consumo das plataformas permite identificar com muitíssima mais precisão do que no caso da TV aberta aquilo que desperta o interesse de sua audiência. E se há algo que pautou diversas produções da Netflix a partir desse algoritmo, esse algo foi a nostalgia, o que podemos ver em sucessos como *The Get Down*, Stranger *Things* ou *Glow*.

Ambientada nos anos 90, a série não só vai se contextualizar a era dos telefones fixos e dos Santanas, mas também trazer eventos históricos da época tais como as corridas de Ayrton Senna e a vitória na copa do mundo de 1994, evento que servirá ainda como importante elemento narrativo no planejamento da fuga de Edson da prisão. Reviver memórias nostálgicas, como a vitória de uma copa do mundo, se torna, assim, um atrativo adicional para a série, ao mesmo tempo em que, ancorada solidamente na história do país, ela consegue transmitir certo ar documental que servirá para reforçar sua proximidade com o real, mesmo diante da ficção, potencializando os efeitos estéticos suscitados pelo gênero (Sasse, 2019).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Vale, por fim, destacar um elemento que veremos se repetir em boa parte da produção contemporânea e, hoje, é um dos grandes predicados artísticos tanto da dita arte de vanguarda quanto da indústria cultural — se é que ainda é possível traçar bem essas linhas: a representatividade feminina. O universo das narrativas criminais, acompanhando as estatísticas históricas da criminalidade, é majoritariamente masculino. Tal fator se intensifica quando falamos de narrativas carcerárias, em que há, por questões institucionais, uma separação de gênero, fazendo com que, dessa forma, salvo em cenas de visitas aos presidiários, raramente vejamos qualquer personagem feminina nessas histórias.

Há, claro, as exceções. São, no geral, aquelas em que o interesse recai justamente sobre a população carcerária feminina, o que podemos ver em *A alma encantadora das ruas*, por exemplo. No capítulo "Onde às vezes termina a rua", dedicado exclusivamente às incursões do cronista carioca nos presídios, a maior parte da narrativa é centrada nos presos homens. No entanto, há um último subcapítulo, "Mulheres detentas", em que ele narra o outro lado dessa vida de encarceramento:

> Há atualmente cinqüenta e oito, divididas por três salas, uma das quais é enfermaria. À falta de lugares, a promiscuidade é ignóbil nesses compartimentos transformados em cubículos. A maioria das detentas, mulatas ou negras, fúfias da última classe, são reincidentes, alcoólicas e desordeiras. Olho as duas salas com as portas de par em par abertas e fico aterrado. Há caras vivas de mulatinhas com olhos libidinosos dos macacos, há olhos amortecidos de bode em faces balofas de aguardente, há perfis esqueléticos de antigas belezas de calçada, sorrisos estúpidos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

> navalhando bocas desdentadas, rostos brancos de medo, beiços trêmulos, e no meio dessa caricatura do abismo as cabeças oleosas das negras, os narizes chatos, as carapinhas imundas das negras alcoólicas. (Rio, 2007, p. 160)

Vemos que a abordagem de João do Rio em muito se afasta da sensibilidade para tratar o tema que, posteriormente encontraremos em um autor como Dráuzio Varella. Nisso, claro, pesam os contextos de produção, mas também certas escolhas estéticas do autor de *A alma encantadora das ruas*, cujas descrições não raramente pendiam para o grotesco. Em *Prisioneiras*, Varella, como em *Estação Carandiru*, narra seu contato direto como médico do presídio, descrevendo de forma crítica as condições de vida no espaço e dando voz às narrativas de muitas dessas detentas, traçando tanto paralelos comuns com a vida carcerária masculina, como a presença das facções na liderança do presídio, quanto diferenças marcantes, como a quase ausência de visitas de familiares e, principalmente, parceiros amorosos.

Em *Irmandade*, a divisão dos focos narrativos possibilita que, de um lado, o foco prisional masculino seja mantido na trajetória de Edson e seu comando da facção de dentro do presídio, e, por outro, tenhamos mais espaço para o protagonismo feminino no lado de fora, com Cristina, irmã de Edson, e Darlene, esposa do detento e porta-voz das ordens do marido no lado de fora. Longe do papel subalterno que, por muito tempo, as mulheres ocuparam em boa parte das narrativas criminais — com exceção talvez daquelas centradas em crimes passionais burgueses, como nos lembra Brantlinger, 1982 —, em *Irmandade* tanto Darlene quanto Cristina

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

são apresentadas como mulheres fortes, capazes de fazer frente ao ambiente predominantemente masculino do crime e encontrar nele seu espaço.

Cada uma delas, em seu arco, precisa superar um homem em posição de poder que as fará frente. No caso de Cristina, Andrade, o investigador que a chantageia, no caso de Darlene, Carniça, o líder foragido da facção. Em ambos os casos, as personagens femininas são usadas como substitutos do poder masculino: Cristina investiga os lugares em que Andrade não pode ir; Darlene comanda o que Edson, seu marido, não pode comandar de dentro da prisão. Como substitutas, ficam à mercê desse poder masculino, que, ao longo da série, vai se tornando cada vez mais violento e letal, intensificando o suspense. Em seus arcos, a emancipação será uma chave: é apenas quando conseguem enfrentar esse poder masculino e dissociar-se do papel de representantes para o papel de agentes de suas próprias escolhas que se encontrarão, de fato, em posição de poder na trama.

Menos episódica que o *Carcereiros* da Globoplay, *Irmandade* consegue, assim, se firmar melhor no modelo *streaming*, sendo uma das primeiras séries criminais bem-sucedidas em VOD no país, tendo sido renovada para uma segunda temporada em 2022. No entanto, a Globoplay, que já se mostrava interessada no meio do streaming, não demorou a apurar o modelo VOD e se tornar uma das principais plataformas a disponibilizar séries de crime brasileiras, dentre as quais *Cangaço novo* se destaca pela qualidade e pela inovação no tema.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Cangaço novo e o crime regionalista

Ainda que hoje o termo regionalista seja cada vez mais problematizado em suas relações entre centro e margem da produção literária, muito de nossa literatura de crime foi, por boa parte de nossa história literária, associada a esse rótulo literário. Isso não só significa uma produção que foge ao eixo metropolitano, mas também inclui certas particularidades em relação às narrativas de crime que se proliferaram nas capitais do séc. XIX em diante.

Uma das primeiras narrativas criminais regionalistas a ganhar destaque, ainda nos primeiros passos de uma ficção brasileira, é o pioneiro *Januário Garcia, ou As sete orelhas*, compilado em *Romances e novelas*, de Joaquim Norberto de Souza Silva em 1852. Inspirada na real figura do fazendeiro Januário Garcia Leal, o romance conta a história de um pai cujo filho foi assassinado por esfolamento após envolver-se com a filha de um importante fazendeiro da região. O pai, jurando vingança, percorre as cercanias caçando os algozes do filho, matando-os e decepando uma orelha de cada, fazendo com elas um mórbido colar que lhe daria, posteriormente, a alcunha.

Vemos, já nessa obra pioneira do gênero, como honra e família são forças motrizes de suma importância para o desenrolar das histórias. E são essas forças que motivarão também a trama de *Cangaço novo*, de Fábio Mendonça e Aly Muritiba. A história, como no caso de *Irmandade*, será centrada numa tríade de irmãos, com destaque para dois deles: Ubaldo e Dinorah Vaqueiro.

Ubaldo é criado em São Paulo por seu pai adotivo, um militar que o resgata do interior do Ceará com as memórias bloqueadas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

por algum evento traumático anterior ao encontro de ambos. Descobrindo anos mais tarde, por carta, que o banco deseja comprar as terras de seu verdadeiro pai por acúmulo de dívidas, e necessitando dinheiro para pagar os tratamentos de saúde de um pai moribundo, Ubaldo decide reunir tudo que tem e viajar a Cratará para liquidar os bens da família e usar o dinheiro para ajudar o pai. Após falsificar a assinatura das irmãs para fechar o negócio com o banco, descobre, no entanto, que Dinnorah, sua irmã, é integrante de um grupo violento de criminosos que praticam assaltos a banco no interior do Estado e que, sendo informada da falsificação, pretende se vingar de Ubaldo.

Esse tipo de bando representado por Dinnorah e seus comparsas na série nos leva, novamente, à relação do gênero com o real e a importância do próprio título da série, *Cangaço novo*. Popularizado há alguns anos com uma série de assaltos de alto planejamento e equipamentos de ponta no interior do país, esse tipo de crime passou a ser denominado pela mídia de "Novo Cangaço" ou "Neocangaço" em diálogo com as organizações sertanejas do século XIX e começo do XX, uma vez que também agem em bandos, de forma nômade, utilizando a geografia interiorana como forma de despistar os rastros da polícia. O "novo" no nome, além de apontar para o uso de alta tecnologia e planejamento, traz consigo a questão que norteará a série: é possível um cangaço hoje? E o que isso significa?

A literatura de cangaço encontra ainda no século XIX uma de suas primeiras obras de relevância: *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, que narra os crimes do famigerado cangaceiro que aterrorizou

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Pernambuco no séc. XIX, e que serve como antecessor daquele que viria inegavelmente a se tornar o personagem mais popular não só das narrativas criminais, como da história do Brasil como um todo, o lendário Lampião. Com a popularização do tema, a partir desse personagem, no século XX, o cangaço, já amplamente difundido nos cordéis, alcança a literatura modernista com obras como *Pedra bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, entre outros.

O cinema amplifica a popularidade da figura do cangaceiro, ainda que, de início evite, como a literatura, uma representação direta do famigerado rei do cangaço. O diretor de cinema Lima Barreto, em 1953, lança assim *O cangaceiro*, vencendo o prêmio de melhor filme de aventura em Cannes. A ele se seguem obras como *A morte comanda o cangaço* (1960), de Carlos Coimbra e Walter Guimarães Motta, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Em *Deus e o diabo*, ainda que Lampião em si não apareça, já vemos a figura de Corisco, um dos principais cangaceiros de seu bando. Lampião ganha protagonismo no cinema com *Lampião, o rei do cangaço* (1964), de Carlos Coimbra, e, posteriormente, na minissérie *Lampião e Maria Bonita* (1982), de Aguinaldo Silva, cuja interpretação de Nelson Xavier se consolidará no imaginário de toda uma geração. Corisco, por sua vez, também receberá filmes próprios, tais como *Corisco, o diabo loiro* (1969), também de Carlos Coimbra, e *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry.

Ainda que, como Frederico Pernambucano de Mello (2013, p. 88) afirma em *Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste*, tenha

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

havido “cangaços dentro do cangaço” com “modalidades criminais bem distintas, abrigadas sob o rótulo indiferenciado de cangaço”, alguns traços se avultam como dominantes na representação desse tipo no gênero criminal, algumas dessas próprias da literatura de banditismo que vigora na tradição ocidental há séculos.

Vale destacar, por exemplo, a tensão existente entre admiração e condenação ao praticante do banditismo. Diante de um cenário, no geral, de abandono institucional e vida miserável, a vida do cangaceiro instigava

> uma admiração mal-disfarçada pela liberdade selvagem que este último encarnava e que lhe permitia materializar, no aqui e no agora do cotidiano o conteúdo talvez mais forte do arquétipo mental do sertanejo do Nordeste: o individualismo arrogante, aventureiro e épico, plantado ali nos primeiros momentos da colonização e conservado sem contraste, ao longo de séculos, pela ausência de contaminação externa que o isolamento sertanejo proporcionou. (Mello, 2013, p. 99)

Ao mesmo tempo, conforme crescem os grupos do cangaço e suas ações deixam de se limitar à pequena extorsão dos donos de terra e passa a afetar de maneira mais direta a vida do homem comum:

> [I]mpõem-se ao sertanejo denunciar o cangaceiro mais próximo, o que passa em sua porta, malsinar o cangaço em geral, protestar, fazer tudo que estiver ao seu alcance para obter a restauração de um clima que, se não chegava jamais a ser de inteira e completa segurança individual e da propriedade, era ao menos tolerável, no relativismo das garantias oficiais deficientes, sob cujo império mambembe sempre viveu o sertão. (Mello, 2013, p. 99)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Esse, sem dúvida, será um dos desafios centrais em *Cangaço novo*, até porque estamos diante de um sertão muito diferente daquele no qual proliferou o cangaço de Lampião no começo do século XX. Simbolicamente — e recentemente o popular *Bacurau* reforçou essa imagem —, a figura do cangaceiro se perpetuou como representante de luta contra a tirania, como grito de liberdade, como busca violenta pelo direito à vida. No entanto, na prática, o ato dos criminosos não raramente causava mais males ao povo comum que aos grandes coronéis —, que inclusive, como Mello (2013, p. 87) nos lembra, muitas vezes estabeleciam alianças com o cangaço.

A série tenta dar conta dessa tensão apresentando Ubaldo como o elemento transformador, que dará ao (novo) cangaço às feições heroicas que o símbolo precisa representar. Diferente de sua irmã, Ubaldo não é criado no ambiente de violência e descaso que forjou o bando cruel que, de início, ameaça a vida do protagonista. Criado em São Paulo, com formação militar, o irmão será o porta-voz de um humanismo civilizado, sendo responsável por direcionar o bando para um caminho melhor. Essa é, sem dúvida, uma das mais questionáveis escolhas de uma série que, no seu discurso, busca uma valorização do nordeste. Ainda que joguem constantemente com o papel que o sangue nordestino exerce no personagem, é, em última instância, sua criação metropolina paulista que dá a ele o diferencial que levará o bando criminoso de vilões a heróis de Cratará.

Sem prévio contato com o crime, Ubaldo entrará no bando por uma questão de sobrevivência, de forma muito semelhante a que vimos com Cristina. Ambos cometem, inclusive, o mesmo crime

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

inicial que os levará a esse caminho, a falsificação de assinatura, delito grave o suficiente para criar o peso narrativo de uma *hybris* mas leve o suficiente para manter a simpatia pelo personagem. A falsificação levará Dinnorah a querer matar seu irmão, fato que Ubaldo só pode evitar apelando para a ambição do bando criminoso: como havia trabalhado em bancos em São Paulo, promete que conseguiria multiplicar os ganhos do bando com seu conhecimento do funcionamento interno das agências.

Para amenizar o caráter de salvador civilizado externo que a estrutura da série constrói, reforça-se ao longo do arco do personagem, uma reconexão com o "sangue dos Vaqueiros". O pai, figura heroica, na região, é uma espécie de sombra da qual Ubaldo, de início, tenta se esquivar, afirmando sempre que seu pai era o adotivo não o de sangue. No entanto, pouco a pouco, Cratará e o sangue dos Vaqueiros vai contaminando Ubaldo, que pouco a pouco reconhece e aceita o legado da família. Na primeira parte de seu arco, em que passará de ser um refém na mão do bando de Dinnorah para liderá-lo, o elemento determinante para a virada de sua condição é justamente a aceitação de seu sangue e o uso desse antecedente como argumento de poder.

A cena ocorre após o assalto do primeiro banco que foi planejado com a ajuda de Ubaldo, em que a ação do grupo é desorganizada e a violência descontrolada não só causa medo na população e morte de civis, como alerta a polícia, que, no confronto fere alguns dos membros. Ubaldo, diante da adrenalina de ter sobrevivido e a raiva de ver quase refém do amador grupo de assaltantes do qual

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

sua irmã fazia parte, vocifera contra o bando, criticando a ação desordenada e mostrando como seu planejamento havia garantido mais dinheiro do que eles jamais haviam conquistado. Por fim, grita que era filho de Amado Vaqueiro, conquistando, então o respeito dos demais criminosos.

Ubaldo funciona como figura âncora da empatia do público porque reúne dois importantes fatores: uma causa nobre e a consciência social. A motivação do personagem se divide em três ao longo da série: de início, a mais desesperada, que justifica a entrada no crime, salvar o pai adotivo, que se encontra na UTI de um hospital privado, precisando de tratamentos caros para sobreviver; Uma vez entra no mundo do crime e consegue dinheiro suficiente para salvar o pai, poderia largar a vida criminosa, mas isso o deixaria com a mancha de honra de ter tentado vender a terra das irmãs, obrigando-o então a ajudar a nova família a saldar as dívidas da fazenda dos Vaqueiros; nesse processo, contudo, perceberá que muito mais que um problema da família, as dívidas e a perda de terras é um problema enfrentado por dezenas de famílias em Cratará, o que o levará a comprar briga com a família coronelista que manda na região, financiando políticos de oposição para destroná-los.

A consciência social é importante para que se defina com clareza o verdadeiro inimigo do criminoso, que não pode ser o homem comum se a narrativa busca tornar o bandido uma figura heroica. Nesse sentido, hoje, a mais comum solução é apontar esse antagonismo para uma imagem despersonalizada que incorpore a causa da desigualdade: no caso de *Cangaço novo*, as instituições

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

financeiras corporificadas nas agências bancárias. Ubaldo passa, como um Robin Hood, a distribuir algumas notas de dinheiro aos reféns durante os roubos de banco, e reforçar com o resto do bando que nenhum civil deve ser ferido durante as incursões, garantindo, assim, uma imagem positiva tanto dentro da narrativa quanto para o público. Por mais que, com o devido enfoque, mesmo *serial killers* consigam a simpatia do público, como vemos em *O silêncio dos inocentes*, de Thomas Harris, por exemplo, histórias de *big heist* são muito mais eficazes em atrair, sem gerar culpa, essa empatia com figuras criminosas, como podemos ver em *Onze homens e um segredo* (1960), de Lewis Milestone, por exemplo.

No entanto, é importante pensarmos também no papel exercido por Dinorah, que não se limitará à antagonização inicial com o irmão. Como vimos em *Irmandade* e veremos em *Cidade de Deus: a luta não para*, o protagonismo feminino é frequente nas séries de crime dos últimos anos. Sendo assim, da mesma forma que Darlene e Cristina representam mulheres fortes, com autoridade no meio criminal — ainda que nem sempre respeito dos seus pares —, Dinorah exercerá essa função na narrativa. Em todo período anterior à ascensão de Ubaldo como herdeiro do legado Vaqueiro, é ela quem ostenta a lendária sombra do pai. Vale lembrar, que o conflito inicial da trama coloca Ubaldo em uma posição de covarde e aproveitador — ainda que pelo nobre motivo de salvar o pai da morte – ao tentar falsificar a assinatura das irmãs e vender as terras em que elas viviam para o banco por um valor irrisório. Nesse momento, a empatia do público é atraída pelo caráter destemido de Dinorah, que não apenas

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

descobre a tentativa como, longe de ficar no papel de vítima, reage devidamente às ações de seu irmão.

Retornando à analogia com Lampião, uma vez que Ubaldo faz a transição à figura heroica do cangaço, os dois passam a funcionar como o par Lampião e Maria Bonita, ainda que a analogia não seja perfeita, uma vez que são irmãos. No entanto, tal é o reforço que a série oferece a essa relação, que, em dado momento, durante uma alucinação de quase morte, Dinorah se verá diante do famigerado casal do cangaço como representação do legado de sua família.

Para que, contudo, o arco de triunfo de Ubaldo não ofusque a posição de destaque que Dinorah já tinha, a narrativa desloca seu foco do bando para outra questão, que, agora, envolverá Dilvania, a outra irmã. A caçula da família, apesar de também aparecer como uma mulher determinada, manifesta as consequências de um trauma vivido no passado, que, ao longo da narrativa, descobrimos ser resultante de um estupro cometido pela família dos opositores políticos da família Vaqueiro. Ao descobrir o que ocorreu no passado com a irmã, Dinorah acabará por tentar assassinar o autor do crime, atual candidato à reeleição da prefeitura de Cratará e filho mais novo de uma dinastia coronelista que há décadas domina a região.

Símbolo de uma violência agreste, a irmã mais velha viverá, então, o arco da *hybris* da vingança, cujo custo será a vida de seu amado e, por pouco, quase a vida de seu irmão. Mesmo sabendo as potenciais consequências que adviriam de uma tentativa de assassinato de uma figura de tanta visibilidade, Dinnorah não hesita em dar vazão a seu desejo de matar o estuprador de sua irmã. Seu namorado, mesmo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

tentando dissuadi-la, a acompanha. Protegido por guardas armados, o filho do político não só consegue sobreviver, como um de seus guardas mata, no tiroteio, o namorado da criminosa. A tentativa, ainda alavanca a campanha do estuprador, tornando mais severas as consequências de sua *hybris*.

Como o próprio título já instiga, esse *Cangaço novo* nos convoca a uma comparação com o cangaço velho, na qual podemos ver o que te fato se atualiza e o que permanece nesse processo. Por um lado, estruturalmente, encontramos uma narrativa que ainda preserva boa parte de suas fórmulas: permanecem os confrontos pela honra, a importância da família, a luta contra o poder estabelecido, a *hybris* da vingança, o sertão como refúgio e a tensão entre heroísmo e vilania, entre outros. Por outro, temas e abordagens se renovam. Se avulta, nesse sentido, sobretudo, como o mundo globalizado desfaz o isolamento do cangaceiro no sertão. No novo cangaço, os problemas podem ser regionais, mas as ferramentas para resolvê-los são integradas: carros importados, telefones celulares, armas contrabandeadas, lojas e instituições religiosas para lavar o dinheiro etc. Com isso, por mais que esse modelo de criminalidade ainda guarde, por sua feição de bando, uma semelhança com esse imaginário guerrilheiro do cangaceiro antigo, seu funcionamento está mais próximo, hoje, do crime organizado encontrado nas grandes capitais. E, se *Cangaço novo* nos convida para essa comparação com a tradição das narrativas regionalistas de crime, a comparação é ainda mais inevitável em nossa próxima série de análise, continuação de um dos maiores clássicos da nossa literatura de crime, *Cidade*

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

de Deus, de Paulo Lins, e sua transposição ao cinema no filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

Uma nova Cidade de Deus

Em 2013 foi lançado o documentário *Cidade de Deus: 10 anos depois*, de Cavi Borges e Luciano Vidigal, que buscava apresentar o destino dos muitos agentes que participaram da produção do filme. Isso também significava, em algum grau, olhar para o que a própria Cidade de Deus havia se tornado dez anos mais tarde do sucesso do filme. Como muitos atores eram de comunidades do Rio, logo havia ainda certa curiosidade por saber de que forma um sucesso internacional como o do filme poderia afetar a vida de seus agentes. Infelizmente, o documentário mostrou que é preciso mais do que a atuação em um grande filme para mudar a vida de muitos dos que participaram dessa produção.

Dez anos depois, agora da realização do documentário, o gosto amargo deixado pela realidade pode ser lavado em uma ficção que, convocando muitos dos atores do filme original, ressuscita de uma forma mais sedutora o legado de *Cidade de Deus*, convocado, agora, para incorporar o lema "A favela venceu".

Cidade de Deus, o filme, foi lançado em 2002, cinco anos após a publicação do livro homônimo que serviu de texto fonte para a adaptação, ainda no boom do interesse pela literatura de crime que trouxe à luz o já mencionado *Estação Carandiru* (1999) e *Inferno* (2000), mas também *Capão pecado* (2000), de Ferréz, *Abusado — o dono do morro Santa Marta* (2003), de Caco Barcellos, *Sorria, você está na rocinha* (2004), de Julio Ludemir, entre outros.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Esse é o momento em que, na literatura, se concretiza uma imagem que apenas começava a se formar quando Zuenir Ventura lança *Cidade partida*, em 1994. Na primeira parte do livro de Ventura, temos uma história condensada do crime organizado, que começa nos anos 50 e vai até a atuação do esquadrão da morte e a gestão de Amauri Kruel. Na segunda, vemos um panorama mais horizontal do que havia se tornado o Rio de Janeiro na década de 90 em relação à criminalidade e sensação de medo, no qual Ventura mapeia o que estava se tornando o Rio de Janeiro do tráfico de drogas que se popularizaria mais tarde no *boom* da dita literatura marginal:

> A descrição mais dramática da "outra cidade" foi feita pelo favelado Itamar Silva, 38 anos, intelectual negro e agente comunitário da favela Santa Marta, onde nasceu e foi criado. A pesquisa que coordenou durante dois anos nas favelas detectou o momento em que "os tempos mudaram": os anos de 1987/88. Foi quando começaram as guerras de quadrilhas e o morro conheceu o advento de um novo personagem: o traficante de drogas em nova escala, bem armado e indiferente a valores, obrigações, vínculos e compromissos tradicionais. (Ventura, 1994, p. 141)

O livro de Paulo Lins, morador ele mesmo da Cidade de Deus, tomará justamente esse ponto de virada apontado por Itamar Silva como eixo para sua narrativa, que se inicia na geração do "trio ternura", uma bandidagem aos moldes antigos e chega ao seu ápice no confronto de quadrilhas desse novo tipo de traficante, incarnado no livro por Zé Pequeno — ou Zé Miúdo na edição atualizada.

Ainda que multifocal, o filme, diferente do livro, dá protagonismo ao personagem de Buscapé, o jovem fotógrafo amador que busca,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

por meio de suas lentes, um caminho melhor do que aqueles que se insinuam a um morador da Cidade de Deus normalmente. A perspectiva jornalística não raramente será o foco escolhido para apresentar uma narrativa criminal no Brasil, tradição que encontrará suas raízes ainda no século XIX e que ganha muita força após o romance-reportagem dos 70. O jornalista funciona, aqui, como um substituto mais crível do papel do detetive, uma vez que nossas noções de justiça não favorecem essa figura da tradição investigativa clássica e nossa representação da polícia tende a ser, quase sempre a de mais um agente criminal, violento e/ou corrupto (Sasse, 2019).

A lente "neutra" de Buscapé, dessa forma, pode capturar ao mesmo tempo os horrores do embate entre os bandos de Zé Pequeno e Mané Galinha, mas também a forma como a polícia se alimenta daquele embate, cobrando taxas para deixá-los soltos em sua guerra. Essa representação recai sobretudo sobre Cabeção, policial violento e corrupto que atravessa a história de Cidade de Deus desde o trio ternura até a morte de Zé Pequeno.

O par corrupção e violência tenta ser separado e oposto por meio da narrativa sedutora construída em outro clássico do gênero, *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, baseado no livro *Elite da tropa*. Ainda hoje, um dos filmes mais assistidos do país — ironicamente graças ao vazamento e massiva pirataria durante a sua produção —, *Tropa de elite*, assim como, em menor grau, o livro que lhe serve de inspiração, cria a ideia de que o Batalhão de Operações Especiais do Rio de Janeiro, o BOPE, seria uma espécie de super polícia. Em comparação, todos os atributos negativos em geral associados à

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

polícia, com exceção da violência, são empurrados para o lado dos PMs normais, enquanto o BOPE é representado como um grupo incorruptível e treinado, ao extremo da eficácia, no combate ao crime pelos meios que sejam necessários.

Ainda hoje, mais de quinze anos após o lançamento do filme, os jargões proferidos pelo Capitão Nascimento, interpretado por Wagner Moura, ainda estão vivos no imaginário popular. O personagem funciona como o avatar da ideia criada ao redor desse esquadrão, e, não estranha, que tenha sido recebido como um super-herói pelo público do filme – no livro, o personagem não existe tal qual, é a combinação de alguns outros que nele aparecem, sem o mesmo destaque heroico dado ao Nascimento. Wagner Moura, mais de uma vez, teve que ir a público após o sucesso estrondoso do filme para tentar convencer o público que o Capitão Nascimento não era um herói[7].

Não é exagero, assim, dizer que o filme serviu para reacender a chama do punitivismo policial que já tinha incendiado o coração carioca durante a ação do Esquadrão da morte, décadas antes. E, da mesma forma que a história provou com o Esquadrão da morte, a ideia de exaltar o heroísmo de uma polícia violenta desaguaria pouco depois em uma realidade muito distinta: a milícia, que também se ergue com o discurso de um combate ao poder do tráfico. A existência de *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010) é, em última instância, uma tentativa de remendo do dano causado pelo primeiro filme no imaginário popular.

7 Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/em-artigo-ao-globo-wagner-moura-diz-que-tropa-de-elite-nao-fascista-4152206.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Nele, como o subtítulo diz, a ameaça representada pelo tráfico é substituída pela ameaça das milícias e tenta-se alçar o Fraga — personagem inspirado em Marcelo Freixo e sua ação na CPI das milícias — como o novo herói. A estratégia falha. O clímax do filme não é o combate às milícias, mas a cena em que o Capitão Nascimento espanca um político, levando a audiência ao êxtase. A mensagem novamente, flerta com o fascismo: a violência policial como solução para um estado corrupto.

Doze anos separam o segundo filme do contexto de hoje e, no Rio de Janeiro, não se pode ignorar que a milícia se tornou um dos mais alarmantes problemas de segurança pública do Estado. Esse, então, será uma parte central do argumento construído para o novo *Cidade de Deus*, que, como a continuação de *Tropa de Elite*, busca construir a mensagem de que "o inimigo agora é outro".

Como Sundet (2021, p. 52) aponta na sua divisão de três modelos de produção, uma das estratégias dos streamings é investir no que ele chama de *going again*, obras derivadas de produtos de sucesso que pretendem, assim, apelar para um público já cativo, muitas vezes se valendo do poder que a nostalgia exerce nesse processo. A série de *Cidade de Deus* explora intensamente isso.

A mais óbvia associação é a escolha dos focos narrativos e, consequentemente, do elenco. A produção opta por centrar a história nos sobreviventes da guerra que encerra o filme original, mantendo o protagonismo de Buscapé, que agora dividirá o centro da narrativa com Bradock, o antigo líder dos meninos da Caixa Baixa, e agora um dos chefes das bocas da Cidade de Deus, como prenunciado no fim do

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

filme. Além deles, se unem outros personagens, como Barbantinho, par inseparável de Buscapé; Berenice, antiga namorada de Cabeleira; Pezinho, eternizado pela dura cena em que Zé Pequeno obriga um dos meninos do Caixa Baixa a escolher entre levar um tiro no pé ou na mão, atirando no lugar oposto ao escolhido pela criança; e Cíntia, namorada de Mané Galinha estuprada por Zé Pequeno. O próprio ator do Zé Pequeno, Leandro Firmino, cujo personagem morre no filme e, logo, não poderia participar da série da mesma forma que os demais, é convocado como um *cameo*[8].

Tal escolha levará, a fim da manutenção da coerência narrativa, a uma delimitação histórica para a série: ela deve se passar aproximadamente 20 anos após os eventos vistos no filme, uma vez que os mesmos atores são mantidos. Uma vez que há o interesse em se trabalhar a questão da milícia no Rio de Janeiro, o ano de 2004, servirá, então, perfeitamente aos propósitos, uma vez que marca o processo de expansão das milícias, até então um fenômeno bem isolado na geografia criminal carioca. Veremos, posteriormente, contudo, que tal escolha trata, também, certos obstáculos narrativos diante de certas pautas que a obra busca levantar.

A série, por mais que, como dito, vá colocar em questão a presença desse novo inimigo, busca, nessa primeira temporada, manter-se bem próxima também à trama do filme, reencenando, nos primeiros episódios, a guerra entre facções de criminosos pelo domínio da

8 Aparição em um papel pequeno de um ator famoso, outra celebridade ou mesmo membros da equipe, geralmente envolvendo algum significado especial. É frequente que tal convite seja feito em remakes aos atores originais, que aparecem nesses papeis menores como forma de homenagem, mas também jogando com o poder sedutor da nostalgia.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Cidade de Deus. Bradock, menino de rua criado na criminalidade, é apadrinhado por Curió, traficante que assume o poder com o vácuo deixado pela guerra entre Zé Pequeno e Mané Galinha. Na linha de Bené, o traficante mais boa praça que a Cidade de Deus já teve, de acordo com o filme, Curió usava o carisma para manter a favela em ordem — o paralelo não só é visível com explicitamente dito na narração de Buscapé, revelando esse desejo por uma analogia direta com o filme. O conflito surge quando Bradock, após passar anos preso por um crime cometido por Geninho, filho de Curió, ao sair da prisão, pede que seu padrinho devolva o controle da boca que comandava antes de ser preso, agora sob domínio justamente por Geninho.

Vemos assim montada a estrutura trágica que geralmente marca as narrativas de traficantes. Bradock se vê entre o compromisso com a família que o apadrinhou e o desejo por reconquistar o que é seu por direito, conflito cuja decisão lhe foge ao controle quando sua namorada, Jerusa, assassina um dos mensageiros de Curió durante a negociação do problema, marcando assim o destino não só de Bradock mas de toda a Cidade de Deus. Seguindo a típica estrutura dessas narrativas, Bradock experimentará uma grande ascensão de poder, como Zé Pequeno outrora, e, tomado pela *hybris*, progressivamente se alienará até encontrar, sozinho, sua morte, da mesma forma que seu antecessor. Do outro lado da guerra, o padrão também encontrará seus paralelos, não tanto em Curió, mas sobretudo em PQD, que assume, na história, a função exercida antes por Mané Galinha: também militar, bem quisto pela comunidade e distanciado do tráfico, que acabará encabeçando o conflito entre

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

traficantes por motivos de vingança e não por ambição — ainda que no seu caso, a vingança seja motivada mais por orgulho que por imposição do destino.

De fato, parte do que torna *Cidade de Deus* uma grande história é o bom domínio da fórmula narrativa de ascensão e queda de um líder criminal, padrão que encontraremos em outras obras clássicas do cinema como, por exemplo, *Scarface*, de Brian de Palma, e amplamente disseminada nas narrativas de traficantes, como o já mencionado *Inferno*, de Patrícia Melo, *Abusado*, de Caco Barcellos ou *Fiel* (2014), de Jessé Andarilho.

No entanto, o formato série muitas vezes demandará uma mudança na fórmula. Para sustentar a construção desse inimigo maior que se projeta para além de uma temporada isolada da série, Bradock não pode funcionar de forma autônoma, como Zé Pequeno, cujo fim encerrava o arco do antagonismo — ciclicamente, reiniciado com os meninos do Caixa Baixa que assumem simbolicamente o poder no fim do filme. Bradock passa, assim, a se encaixar em um esquema maior, do qual será apenas uma das peças.

Nesse sentido, há um curioso cruzamento entre realidade e ficção. Não é raro que narrativas criminais no Brasil, quando há um foco narrativo que ultrapasse a camada mais superficial do crime — seus agentes de rua, no geral ladrões e traficantes das camadas pobres da população — alcance as esferas do poder público, revelando uma densa rede de crime organizado que se infiltra nos altos escalões do executivo, legislativo e judiciário. A segunda parte de *Elite da tropa*, mostra que o personagem que antes exaltava

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

as práticas do Batalhão de Operações Especiais, após entrar num curso de direito, havia começado a enxergar o crime para além dessa superfície:

> Por mais durões e violentos que fossem, não faziam ideia do que era o mundo da Segurança Pública do Rio de Janeiro. Não tinham a menor ideia do que era a política do Rio, de como ela penetrava as polícias e o crime. Não sabiam que o crime transbordara os limites e empastelara as instituições. Nunca, ele e seus parceiros do BOPE se imaginaram peças de um jogo. De muitos jogos. (Soares *et al*, 2006, p. 259)

No filme de *Tropa de Elite*, a ideia é condensada na etiqueta abstrata "O Sistema", que atravessa o discurso do Capitão Nascimento como narrador e culmina, no fim do segundo filme, em uma epifania quase conspiratória do personagem. Tendo como fundo o Palácio do Planalto, o personagem diz em *voice over*:

> Não é à toa que os traficantes, os policiais, os milicianos matam tanta gente nas favelas, não é à toa que existem as favelas, não é à toa que acontece tanto escândalo em Brasília, que entra governo, sai governo e a corrupção continua. Para mudar as coisas vai demorar muito tempo. O sistema é foda. Ainda vai morrer muito inocente. (1'46''14-1'46'40)

Em um leve jogo de *rebranding*, esse abstrato "O Sistema" se torna "O mecanismo" e intitula a série (2018) em que o mesmo diretor, José Padilha, tentará, em uma espécie de continuação do espírito anti-político que encerra o segundo *Tropa de Elite*, apresentar como se articularia essa grande rede criminal — alimentado e alimentando o antipetismo crescente da época e culminaria pouco depois do bolsonarismo. Próximo demais da realidade, Padilha tenta

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

transformar a Lava-jato em um *thriller político*, mas, apressado, não espera a poeira da história baixar e se arrepende da própria representação heroica que faz de figuras como Sérgio Moro[9].

Essa visão sobre o funcionamento da política é a que vai se estabelecer sobretudo a partir dos anos 70 no chamado *conspiracy thriller*, alimentado pela Guerra Fria e os escândalos políticos internos em território americano. Como em muitos casos, é sempre uma linha sutil entender até que ponto a ficção joga com a teoria conspiratória e até que ponto, apesar do tom, o que está em jogo é uma realidade política apenas abordada de forma ficcional. Quando falamos de um Estado como o Rio de Janeiro e sua extensa lista de governadores presos, a visão da política como uma extensão do crime se não real — não cabe ao escopo de nosso trabalho julgar os fatos — é verossímil o suficiente para ser amplamente aderida por nossa narrativa criminal.

Paul Cobley em *The American Thriller: Generic Inovation and Social Chance in the 1970s* (2000, p. 148), atribui justamente a essa vertente "a criação do status de herói popular aos repórteres investigativos"[10], que, no geral, protagonizam tais histórias. Se, em *Cidade de Deus*, Buscapé em alguma medida é uma testemunha quase passiva da guerra que se descortina diante de sua lente, na série ele se unirá a Lígia, uma repórter investigativa, para que ambos exerçam o papel de detetives dessa trama complexa de crimes que fará de Bradock apenas uma das peças de uma rede que envolve até o governador do Estado.

9 Disponível em: https://congressoemfoco.uol.com.br/area/pais/diretor-de-tropa-de-elite-e-o-mecanismo-se-arrepende-de-defender-moro-fui-idiota/.

10 No original: "the creation of folk-hero status for investigative reporters".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Como havíamos mencionado, o recorte histórico apresentado pela obra acabará, também, criando certos problemas para escolhas narrativas feitas na série. Como vimos nos dois casos anteriores, é inegável que, hoje, pautas políticas identitárias são importantes para a produção contemporânea da narrativa criminal brasileira — ainda que não limitadas a ela. Dessa forma discursos feministas e raciais se integrarão de diversas formas à história que a série apresenta ao público.

Primeiro, vale destacar, como nos casos anteriores, o protagonismo feminino, que aparecerá, aqui, nos dois lados da moeda, o criminal e o investigativo. Por um lado, temos Geruza, advogada e namorada de Bradock, que a princípio parece que ficará ofuscada no papel de "mulher de bandido", mas que, conforme a magnitude da ameaça se expande, revela-se uma das orquestradoras da própria guerra na Cidade de Deus. Do outro, Lígia, repórter renomada que se empenha em fazer uma matéria sobre a milícia no Rio, sendo responsável por fazer Buscapé sair do papel passivo de fotógrafo dos crimes no bairro para o papel de investigador ao seu lado. Junto a elas há, ainda, diversas outras personagens que aparecerão nesse papel de mulher forte e independente, tais como Berenice — que também tem seu começo no papel "mulher de bandido" e depois ganha protagonismo —, e Cíntia, que, no filme original não havia recebido nome e se limitava ao papel de vítima de estupro, possibilitando a ascensão vingativa de Mané Galinha, e que, na série, passa a ser uma combativa líder de ONG e articuladora política do bairro.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

O grande problema que surge é que, muitas vezes, a consciência de um discurso estruturado e bem difundido de pautas negras e feministas, o que só se tornou uma realidade no país, sobretudo nas áreas pobres, nos últimos anos — justamente o que possibilitou que tais pautas se tornassem um predicado artístico amplamente difundido —, na série, é tomado anacronicamente como realidade. Não que tais discursos não existissem em 2004, ano de ambientação da série — desde, pelo menos, os anos 70, esses movimentos vêm se estruturando no país —, mas estavam longe de ser o senso comum que a série transmite.

Quando pegamos um livro como *Cabeça de porco*, publicado em 2005 por Luiz Eduardo Soares, MV Bill e Celso Athayde, isso fica claro. O livro, profundamente engajado com a conscientização da questão racial nas periferias, não deixa de se reconhecer como exceção:

> Até hoje, o Brasil fala sem pudor das diferenças abissais entre as classes. São constantes as denúncias relativas às desigualdades socioeconômicas, ainda que não se faça nada a respeito. A mídia as acolhe sem maiores problemas. Mas ai de quem ousar mencionar a cor da desigualdade. A cor é o não-dito, tanto quanto o gênero havia sido, durante séculos. (Athayde *et al*, 2005, p. 87)

Foram iniciativas como a encontrada nesse livro que possibilitaram uma penetração maior dos discursos que, hoje, amplamente circulam mesmo em zonas periféricas, e, com o apoio da internet, chegam a uma juventude que passa a se conscientizar de certos estigmas que, à época, ainda não eram tão claros assim.

Um exemplo se dá ainda no primeiro episódio, em que a filha de Buscapé critica o pai pela exposição da "carne negra" da favela aos

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

"branquinhos" como forma de ganhar a vida, crítica esta aceita de tal forma pelo pai que o incentivará a trabalhar com Lígia na reportagem contra a milícia no Rio. Ou, ainda, no final da série o forte paralelo estabelecido com a trajetória de Marielle Franco, em que Berenice assume o papel de uma negra periférica que se tornará uma das vereadoras mais votadas do Rio apenas para, posteriormente, se tornar alvo das milícias, trama deixada para a próxima temporada da série. Marielle Franco, no entanto, foi um fenômeno possível apenas em 2016, doze anos após o ano de ambientação da série.

Enquanto não há, sendo uma obra de ficção, um problema inerente a esse anacronismo — a maior parte da ficção histórica precisa, em algum grau, ser anacrônica para entrar no jogo das convenções de gênero e expectativas de público —, a questão se torna mais complexa quando as fronteiras com o real são borradas, o que é uma dominante em nossa narrativa criminal (Sasse, 2019). *Irmandade* usa o homônimo do título para denominar o que, em outras linhas é o PCC, recriando a história de sua fundação. *Cangaço novo* bebe muito nos casos famosos do dito "novo cangaço", mesmo visualmente, recriando a cena dos reféns amarrados no capô como escudos humanos do caso de Araçatuba em 2021; e em *Cidade de Deus* as fronteiras são ainda mais turvas, elemento herdado do filme — e do livro —, uma vez que o confronto entre Zé Pequeno e Mané Galinha de fato ocorreu.

Ainda no primeiro episódio há um exemplo claro desse intuito de pareamento com o real, em que, por meio da narração de Buscapé, somos apresentados a toda a história de formação das milícias

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

desde Tenório Cavalcanti a consolidação dessa nova forma de poder paralelo, passando pelo esquadrão de extermínio da Scuderie Le Coqc e a polícia "mineira". Dessa forma, enquanto, por um lado, a série convoca o real para discutir historicamente a trajetória da criminalidade no Rio de Janeiro, por outro, o despreza, para conseguir articular com menos ruído uma visão de mundo pouco provável para seu contexto.

Essa escolha parece uma concessão da série que aponta para um alinhamento de expectativas de público e crítica em relação a abordagem de certos temas, como vimos também nas séries anteriores, ainda que de forma menos problemática. É natural que determinado alinhamento ocorra na produção de um período artístico, o que levou a crítica literária a falar dos às vezes polêmicos estilos de época. É preciso, contudo, saber até que ponto vale aderir a convenções e quando é importante justamente contrariá-las a fim de que a obra não se perca na homogeneidade algorítmica do gosto comum. Apesar de algumas simplificações de discurso que talvez sempre a deixem à sombra da maestria do livro e do filme, a série mostra potencial para nos convocar a pensar com a visão de mundo de hoje, os problemas em jogo na criminalidade urbana carioca, uma das mais complexas do país.

Considerações finais

Ainda que agradar ao público não seja de forma alguma uma exclusividade da contemporaneidade, mas, pelo contrário, seja uma demanda da ficção que se insere no circuito da indústria cultural, a entrada do processamento de *big data* dos algoritmos nesse

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

processo altera de forma significativa a maneira como o conteúdo é produzido e oferecido ao público (Oliveira, 2023). Se, por lado, esse direcionamento, durante a produção do conteúdo, pode ajudar a mapear aquilo que melhor atrairá a atenção do espectador, lidar com narrativas de massa requer um equilíbrio tênue entre adesão e subversão de fórmulas.

Todorov (1977, p. 43) dizia, sobre o romance policial algo cuja lógica poderia ser estendida à literatura de massa de forma geral: "A ficção detetivesca tem suas normas; 'desenvolvê-las' é também desapontá-las. 'Aperfeiçoar' a ficção detetivesca é escrever 'literatura' não ficção detetivesca". Por mais que aspas mostrem um esforço de Todorov em fugir da posição altamente normativa que a crítica literária tradicional em geral toma em relação à literatura de massa, seus pressupostos mostra uma visão ingênua desse tipo de produção. Segundo essa lógica, a única escapatória para um gênero formulaico — usando aqui a noção de *formula* de John Cawelti (1976) —, seria sair do gênero na direção do que Torodov chama de "literatura" com aspas, a dita alta literatura, a literatura sem adjetivos.

No entanto, tal pressuposto invalidaria a própria evolução do gênero. Desde Sherlock Holmes os críticos mais apocalípticos falam de uma exaustão do romance policial, cuja limitada quantidade de variáveis não permitiria uma vasta permutação. O mesmo se disse durante a era de ouro e nas muitas subsequentes ondas que o gênero atingiu ao longo de sua longeva trajetória. Mas, a cada nova onda, vemos que o romance policial é capaz de se reinventar e transmitir de maneira renovada suas questões antigas em diálogo com as questões contemporâneas.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

Isso só é possível justamente porque as normas que Torodov vê como imutáveis para a manutenção de um gênero foram subvertidas. A intuição do crítico não é errada. De fato, autores como Raymond Chandler foram, no começo, empurrados na direção da chamada *literary fiction* por um estilo e abordagem incompatíveis como o que se entendia por *detective fiction* em sua época. No entanto, hoje, ninguém hesita em colocar Chandler no rol da literatura policial, o que mostra como não só é possível, mas é crucial para a manutenção dos gêneros formulares — horror, ficção científica, western, alta fantasia etc. — que a norma esteja sempre na tensão entre a adesão e a subversão.

Vimos, ao longo deste trabalho, como as séries apresentadas se alinham a uma tradição de vertentes já consolidadas na narrativa criminal brasileira e que convocam para suas histórias obras, temas, personagens, símbolos, estruturas narrativas e visões de mundo herdadas dessa tradição. Mas que também, fugindo das normas, buscam seu espaço criativo: *Irmandade* com a arriscada combinação de enredos de investigação, infiltração, prisão, fuga de cadeia e drama judiciário; *Cangaço novo* na atualização do símbolo de Lampião para um tempo em que já é difícil manter a narrativa heroica ao redor de figuras criminais; e *Cidade de Deus* que precisa lutar ao mesmo tempo com e contra a sombra da maestria de sua obra de origem, com erros e acertos.

Vale, ainda, lembrar, que ainda que, hoje, as séries tenham adquirido esse posto de destaque no consumo das narrativas de massa, nossa literatura criminal continua atraindo o interesse do público, e que, muitas vezes, literatura contemporânea e série se encontram. Para mencionar apenas um exemplo, lembremos de *Bom dia, Verônica*, série de sucesso

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

da Netflix baseada no romance homônimo de Raphael Montes e Ilana Casoy, dois autores de narrativas criminais brasileiras.

Um sólido panorama do atual recorte de nossa narrativa criminal pediria muito mais do que o espaço que temos aqui para oferecer ao tema, mas acreditamos ter sido possível apresentar, no recorte feito, algumas tendências importantes para pensar o gênero criminal no Brasil hoje, deixando caminho aberto para aqueles que desejem se aprofundar nos muitos caminhos insinuados ao longo do texto.

Referências

BRANTLINGER, Patrick. —What Is Sensational 'About The Sensation Novel'? *Nineteenth-Century Fiction*, v. 37, n. 1. California: University of California Press, p. 1-28, 1982.

CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery and Romance*: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

COBLEY, Paul. *The American Thriller:* Generic Inovation and Social Chance in the 1970s. Basingstoke, Nova York: Palgrave, 2000.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. *Tênebra*: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]. São Paulo: Fósforo, 2022.

GELDER, Ken. *Popular fiction*: The Logics and Pratices of a Literary Field. Londres e Nova York: Routledge, 2004.

MACIEL, Artur Antunes. *Memórias de um rato de hotel*. Nota prévia de Plínio Doyle. Posfácio de João Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol*: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. Prefácio de Gilberto Freyre. 5. ed. São Paulo: A Girafa, 2011.

OLIVEIRA, Thiago Moreira de. *Interfaces, dados e algoritmos performativos como formas culturais na Netflix*. 2023. 158 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais). — Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

PORTO, Ana Gomes. Romance sensacional e histórias de crime no Rio de Janeiro de início do século XX. *Revista Escritos*, ano 4, n. 4, p. 281-317, 2010.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95749

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Niterói: Imprensa Oficial, 2007.

RODRIGUES, Humberto. *Vidas do Carandiru*. São Paulo: Geração, 2002.

SASSE, Pedro. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. 476 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) — Instituto de Letras, UFF, Niterói, 2019.

SOARES, Luiz Eduardo *et al*. *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

15

ENCENAÇÃO DA ALTERIDADE NAS NARRATIVAS DO MARAVILHOSO AMAZÔNICO[1]

Sylvia Maria Trusen

Sylvia Maria Trusen
Possui Doutorado em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Pós-doutorado em Ciências da Literatura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal do Pará – campus Castanhal e Docente do Programa de Pós-Graduação Estudos Antrópicos da Amazônia.
Lidera o Grupo de Pesquisa "Alteridade, Literaturas do Insólito e Psicanálise - ALLIP" e é membro do Grupo de trabalho da ANPOLL, "Vertentes do Insólito Ficcional". Suas pesquisas centram-se nos estudos da tradução e nas narrativas do insólito e do maravilhoso. Possui diversos artigos publicados a respeito.
Lattes: https://lattes.cnpq.br/1704721088122823.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-4248-929X.
Email: sylviatrusen@ufpa.br.

Resumo: Partindo de recorte de narrativas recolhidas na Amazônia paraense e na região de Rondônia, este trabalho discute a pertinência dos estudos do maravilhoso europeu para a compreensão desse conjunto representativo das literaturas tradicionais e indígenas. Outrossim, ressaltando as especificidades deste corpus, propõe a categoria maravilhoso amazônico como meio para

1 Título em língua estrageira: "Staging alterity in amazonian marvelous narratives".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

distinguir suas especificidades, anotando o lugar central que as relações de alteridade ocupam nesses textos.
Palavras-chaves: Narrativas tradicionais. Amazônia. Maravilhoso. Alteridade. Modernidade ocidental. Ontologias indígenas.

Abstract: Based on a selection of narratives collected in the Amazon region of Pará and Rondônia, this paper discusses the relevance of studies of the European marvelous for understanding this set of narratives. Furthermore, highlighting the specificities of this corpus, it proposes the Amazonian marvelous category as a means of distinguishing its specificities, noting the central place that relations of alterity occupy in these texts.
Keywords: Traditional narratives. Amazonia. Marvelous. Alterity. Western modernity. Indigenous ontologies.

Introdução

O título deste trabalho evoca um triplo desafio: examinar cada uma dessas categorias — maravilhoso, alteridade, e seu nexo com recolhas de narrativas amazônicas. Em outros reflexões, já se abordou a intersecção entre esses termos, o que de certo modo deve não só tornar a articulação viável no escopo de um artigo, como também permitir alargar o campo de investigação e o recorte teórico[2]. Para este estudo, examinar-se-á, pois, ao lado das narrativas orais da amazônica paraense, reunidas pelo Projeto "Imaginário nas Formas Narrativas Orais da Amazônia Paraense/IFNOPAP", objeto já abordado por nós em outras ocasiões[3], as recolhas e traduções levadas a cabo

2 Este texto é expansão modificada de artigo publicado anteriormente, "O maravilhoso amazônico, uma poética da alteridade", na Revista *Boitatá* da Universidade Estadual de Londrina (UEL), ampliando o corpus teórico e objetos investigados.

3 A menção aqui é aos artigos "Encantos do Honorato: o duplo e o medo na narrativa

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

por Betty Mindlin (2007) e seus narradores, em *Vozes da Origem*. Dados os limites impostos pelo artigo, não será possível deter-se em cada um dos textos que compõem esses acervos. O intento aqui é deixar-se guiar pelo propósito de inquirir em seus conjuntos, os traços comuns que permitam deduzir uma poética singular. Desde já, cumpre deixar claro que a ambição dessa leitura exige lançar mão de perspectiva interdisciplinar, cruzando os estudos literários acerca do maravilhoso com a filosofia ameríndia contemporânea de Ailton Krenak, e com a antropologia de Viveiros de Castro, sem descurar dos seus possíveis e inauditos enlaces com a psicanálise. Ao leitor, talvez não falte a perceção de que um termo enfeixa esses campos — a saber, a alteridade.

Do Maravilhoso: rápida excursão pelo gênero

Acaso fosse feito o exercício de remontar à história literária ocidental em busca de registros primevos do maravilhoso na cultura, logo se constataria o impossível da empreitada. Com efeito, assinala Hetmann (1988), não apenas as narrativas enraizadas no maravilhoso e no mito acompanham a humanidade — testemunham-no Homero e Hesíodo, para citar apenas dois nomes fundadores — como também a reflexão a respeito de suas características, valor e origem (Menezes, 2018). Com efeito, o estudioso alemão do gênero, Max Lüthi lembra que "do ponto de vista filogenético, o conto maravilhoso (*Märchen*) corresponde de modo patente aos estágios iniciais do desenvolvimento da humanidade." (Lüthi, 1992, p. 91). E, sob prisma diverso, mas

'Encanto Dobrado' da coletânea *Abaetetuba conta*" (2015a) e "Insólito, Alteridade e Maravilhoso: reflexões em torno do maravilhoso amazônico" (2015b).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

concluindo também pela antiguidade do gênero, Propp (1997) lembra os estreitos liames que unem o rito, o mito e o maravilhoso.

Mas é na entrada da modernidade, sobretudo com o pensamento ilustrado, com a economia industrial e com a consolidação do extrato burgues, que a recepção do maravilhoso em contexto europeu, sofre uma guinada. A resignificação operada, central para a compreensão dos destinos dados ao gênero é sinalizada sucintamente por Lüthi:

> As palavras alemães ´*Märchen*, *Märlein*´ (do alemão medieval *marlîn*) são formas diminutivas de '*Maer*' (do alemão medieval alto, *mârî*; do alemão medieval, *maere*, feminino e neutro, informação, notícia, narrativa, rumor); designavam, portanto, originalmente uma história curta. Como outros diminutivos, foram desde cedo submetidos a uma depreciação do sentido e empregados para histórias inventadas, não verdadeiras. (Lüth, 1996, p. 01, grifos do autor)[4]

O fragmento citado testemunha não apenas a etimologia do conto maravilhoso, no território dos Irmãos Grimm, mas também aponta para a dinâmica da recepção e subjugação dessas narrativas, em circulação no mundo pré-industrial, ao campo do não-crível. Outrossim, o estudo de Roas acerca do início da literatura fantástica em território espanhol, dá notícias desta alteração no curso do maravilhoso em continente europeu, como se lê a seguir: "a relação com o sobrenatural sofreu uma transformação decisiva no século XVIII. A Ilustração, a extensão do pensamento racionalista, conduziu

4 Tradução nossa de "Die deutschen Wörter, Märchen, Märlein (mhd maerlîn) sind Verkleinerungsformen zu, Mär (ahd, mârî; mhd, maere, f., und n., Kunder, Bericht, Erzählung, Gerücht), bezeichneten also ursprünglich eine kurze Erzählung. Wie andere Diminutive unterlagen sie früh einer Bedeutungsverschlechterung und wurden auf erfundene, auf unwahre Geschichten angewendet [...]".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

a uma modificação radica, da visão de mundo e do ser humano [...]" (Roas, 2006, p. 17).[5]

Com efeito, como já anotara Costa Lima (1984), os primórdios da Idade Moderna deparando-se com a falência da cosmovisão cristã enquanto esfera de explicação do mundo, assiste à emergência do sujeito como enunciador do conhecimento empírico. Não sendo mais uma imanência divina, a verdade passa a ser território perscrutado pelo sujeito moderno, que se acredita orientado unicamente pela razão. Se a civilização moderna teria que aguardar ainda um século para a máxima freudiana "o ego não é sequer senhor de sua própria casa" (Freud, 1960, p. 295)[6], a razão converteu-se em eixo orientador, antagonizando-se à imaginação — terreno então considerado instável e movediço, pouco apropriado a ceder às certezas, subtraídas pela decadência do teocentrismo, para os homens do século XVIII a fins XIX.

> Em vez de uma genérica irreligiosidade, o que caracteriza a razão iluminista é a eleição de um método: o método empírico da análise dos fenômenos, buscando-se por eles alcançar a síntese das leis a que os fenômenos estariam submetidos. [...] Noutras palavras, o Iluminismo marca o momento em que o discurso científico se torna dominante. (Costa Lima, 1988, p. 93)

O lugar central concedido ao discurso científico como instância autenticadora do progresso implicaria o rechaço à imaginação,

5 Tradução nossa de "La relación con lo sobrenatural sufrió un decisivo cambio en el siglo XVIII. La Ilustración, la extensión del pensamiento racionalista, condujo a una transformación radical de la visión del mundo y del ser humano [...]."

6 Tradução nossa de "daß es Ich nicht einmal Herr ist im eigenen Hause [...]."

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

sentida como empecilho que obstaculiza a difusão das luzes da razão. São variados os depoimentos deste repúdio examinados por Costa Lima (1984; 1988; 1991). Um deles, entretanto, deve ser ressaltado em razão de sua importância para compreensão do destino dado ao maravilhoso. Publicado em 1724, "De l'origine des fables" não camufla a confiança no progresso científico de seu autor Fontenelle, o mesmo que com o "La Digression sur les anciens et les modernes" contribuiria de modo cabal para a derrocada do culto aos mitos da Antigüidade. Efetivamente, o texto de 1724, na sua crítica ao "amour des hommes pour des faussetés manifestes et ridicules" (Fontenelle, 1968, p. 389) expressa a urgência por aniquilar todo resquício de obscurantismo que apartasse os indivíduos modernos da verdade cientificamente experimentada. Buscando compreender a origem da atração que as fábulas gregas têm exercido sobre a humanidade, Fontenelle (1968) sustenta ser a imaginação fabulosa, e a oralidade, os mecanismos com os quais ela foi difundida através dos séculos.

> Quando contamos qualquer coisa de surpreendente, nossa imaginação se aquece com o objeto, e se comporta ela mesma no sentido de engrandecer e de acrescentar-lhe o que lhe faltaria de modo a torná-lo efetivamente maravilhoso. (Fontenelle, 1968, p. 389)[7]

O trecho assinalado introduz, ao lado da primazia dada à razão e o consequente desprestígio da imaginação e do maravilhoso, um terceiro termo. Afirmar que a imaginação se aquece e adiciona

7 Tradução nossa de "Quand nous racontons quelque chose de surprenant, notre imagination s'echauffe sur son objet, e se porte d'elle même à l'agrandir et à y ajouter ce qui y manquerait pour le rendre tout-à-fait merveilleux" (Fontenelle, 1968, p. 389).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

novos elementos ao evento narrado, suspendendo-o do plano das coisas terrenas, implica reportar-se à situação permissiva da oralidade. Com efeito, sustenta em sua perspectiva o texto, é porque os povos não acumularam experiência, que em tudo veem prodígio e, dado que ignorantes, repassam pela oralidade suas vivências, transmitindo esta perceção bárbara do mundo entre as gerações. Ademais, acrescenta ainda Fontenelle, diante da surpresa e admiração manifestada pelo ouvinte, não se estranha que o narrador, movido por um certo ânimo advindo da vaidade, permita-se acrescer ao narrado eventos extraordinários. É, pois, na ausência da escrita que fixa e preserva de adulterações o relato, que a imaginação, atiçada, encontraria terreno fértil para melhor se exercitar. Com efeito, como já assinalara Costa Lima (1986; 1991), a difusão da imprensa ao retirar de cena o sujeito que enuncia, exige, para certificar a verdade sempre ansiada, um outro testemunho: a intenção real de quem escreve. É em conformidade com este modelo, que cumpre à palavra impressa reorientar-se segundo paradigmas bem ordenados, respaldados todos eles pela razão. O tempo a que Fontenelle se reporta é, todavia, um tempo impregnado pela narração oralmente transmitida, insurgente ao rigor discursivo que a descoberta de Gutenberg infundiria. Donde é uma prática somente explicável pela "ignorância e pela barbárie" (Fontenelle, 1968, p. 338) destes povos, incapazes de "de reconhecer e de admirar a ordem regrada do universo" (Fontenelle, 1968, p. 391).[8] Identificada com o estágio primitivo da humanidade, obsoleto

8 Tradução nossa de "ignorance e et la barbárie" [...] "reconnaître ni d'admirer [...] l'ordre reglé de l'univers" (Fontenelle, 1968, p. 391).

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

na sua crença de divindades absurdas, a imaginação é contraposta à razão — esta sim, o fundamento orientador da civilização. Nesta medida, para usar a feliz expressão de Costa Lima, a imaginação no Século das Luzes "encarna o demônio da inconfiabilidade" (Lima, 1991, p. 64). Se é esta a acusação que pesa sobre a imaginação, não é difícil supor como se estenderá sobre as narrativas de fundo maravilhoso, fermentadas no caldo insidioso da fantasia somada à oralidade, e associadas ademais ao pensamento primitivo que se deixara guiar pela força enganosa dos *mirabilia*.

A excursão até este ponto empreendida teve por objetivo demonstrar, no curso da modernidade ocidental europeia, que a conceituação do maravilhoso envolve problemas de recepção e sujeição à esfera controladora do imaginário. Vale, pois, daqui em diante, recortar e refletir algumas definições sobre o gênero para averiguar as potencialidades de outro aparato conceitual propício a repensar o maravilhoso em âmbitos distintos de expressão artístico-verbal — a saber, entre os povos regados pela cultura amazônica, no norte do país. O percurso, a seguir, deve cotejar, lado a lado, as conceituações sobre o gênero e algumas narrativas retiradas do repertório amazônico com o intuito de ir verificando, de um lado, sua pertinência para leitura deste material, de outro, refletir acerca de certos elementos caracterizadores desses textos. Importa ainda acrescentar que o trabalho irá ater-se a recolhas, vale dizer, à transcrições de um recorte delimitado, como já anunciado nas primeiras linhas deste estudo, deixando à margem problemáticas concernentes ao traslado.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

Da conceituação do Maravilhoso

O termo maravilhoso, recorrente na teorização que se debruça sobre as fronteiras da literatura do fantástico (Todorov, 1975) ou, de modo mais abrangente, do insólito (García, 2012) é frequentemente invocado para tratar de uma multiplicidade de formas artísticas — não só literárias (Schuhl, 1969) — que por si só demandaria uma vasta revisão bibliográfica, inexequível nos limites de um artigo. Schuhl (1969) já o anotou, advertindo que para dar conta de sua magnitude haveria que se enveredar por sendas tão diversas como as do maravilhoso religioso, feérico, utópico, mítico, cientifico, etc. Todorov (1975), de modo mais conciso, referiu-se a três modos de representação do maravilhoso na literatura — o exótico, o hiperbólico e o intelectual — ao passo que I. Chiampi (1980) teorizou acerca do realismo maravilhoso estabelecendo as balizas para a distinção do realismo mágico.

Face à amplitude dos estudos e diante das múltiplas configurações que o gênero pode assumir, importa aqui ater-se apenas aos trabalhos cuja leitura torna-se necessária para compreensão do que se designa maravilhoso amazônico. Inevitável no percurso deste texto é o *Introdução à literatura fantástica*, obra na qual o fantástico é descrito como gênero evanescente, provisoriamente sustentado sobre as hesitações das personagens (e, por extensão, do leitor implícito), diante de uma realidade, tornada a seus olhos inverossímil ou inacreditável. O maravilhoso, por conseguinte, constituiria gênero, em que se encena o sobrenatural sem que os fenômenos descritos despertem qualquer reação de assombro por parte do leitor.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

> No fim da história fantástica, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (Todorov, 1975, p. 42)

Para Todorov, portanto, o maravilhoso, como gênero literário delimitado pelo fantástico, depende da presença ou negação da credulidade (por parte da personagem e/ou leitor) diante de fenômeno insólito. Tal descrição do fantástico, vale assinalar, deve bem mais ao ensaio freudiano, "O Estranho" (Freud, 1996), do que admite seu tratado. Conquanto o linguista e pensador búlgaro faça referência explícita ao artigo de 1919, a menção pouco revela do fato de que boa parte de sua fundamentação se edifica sobre este trabalho de Freud. Com efeito, deve-se primeiramente ao psicanalista, em seu estudo sobre a novela de Hoffmann, a diferenciação entre o maravilhoso feérico e o estranho, tomando por base o contraste com a realidade construída pelo leitor. Assim, se o texto freudiano já assinalara que "o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade" (Freud, 1996, p. 266), ele antecipa muito das proposições de Todorov. Em ambos, entretanto, a descrição do maravilhoso comparece sob a clave do fabuloso, e do extraordinário. Todavia, para os efeitos deste estudo, interessa observar que, seja a notação de caráter genológico como a que se lê em Todorov, seja a modal, como a que se constata

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

em Bessière[9], predomina e conceituação do maravilhoso a partir da diferenciação daquilo que não se submete aos critérios de veracidade — aspecto que pode ser lido em uma variedade de textos teóricos produzidos a respeito, particularmente no continente europeu. Assim também, por exemplo, o do suíço Max Lüthi ao distinguir os elementos constitutivos do conto maravilhoso (*Märchen*), que observa:

> No conto maravilhoso (*Märchen*), o herói que encontra um animal, planta, ou astro falante, não demonstra nem medo nem espanto. Isto, não porque o animal ou planta falante lhe fosse familiar; eles não integram seu habitat natural. Nada indica que ele soubesse da existência de tais animais falantes. Mas ele não se admira, e não teme: o sentimento para o extravagante lhe falta. Para ele, tudo parece pertencer à mesma dimensão (Lüthi, 1992, p. 10)[10]

Caracterizações, portanto, como fabuloso, extraordinário, sobrenatural são frequentes na literatura que trata desse gênero, concebido na divisa com o fantástico, como se pode verificar, também, dentre outros, em Hetmann (1982) e Bessière (1974). A questão, todavia, como já se observou em outro momento (Trusen, 2015) é que tais noções operam a partir condições bastante mutáveis e, podem, por conseguinte, não apenas assumir

9 Conferir a respeito, artigo de Marisa Gama-Khalil (2013), "A Literatura Fantástica: gênero ou modo?", no qual a autora aborda as perspectivas adotadas a respeito da literatura do insólito, pelos principais teóricos e críticos do gênero.

10 Tradução nossa de "Im Märchen zeigt der Held, der sprechenden Tieren, Winden oder Gestirnen begegnet, weder Verwunderung noch Angst. Dies nicht, weil ihm das sprechende Tier oder Gestirn von Haus aus vertraut wäre; es gehört durchaus nicht zu der ihm gewohnten Umwelt, nichts deutet an, dass er von der Existenz solcher sprechenden Tiere auch nur gehört hat. Aber er verwundert sich nicht, und fürchtet sich nicht: das Gefühl für das Absonderliche fehlt ihm. Ihm scheint alles zur selben Dimension zu gehören".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

as mais diversas configurações, como também alterarem muito os seus efeitos. Assim, se como descreveu Le Goff (1994), a imensa literatura do período medieval, atesta, mediante seu imaginário recoberto por suas ilhas venturosas, e por objetos mágicos e protetores, a crença firme no *mirabilia*, a compilação de narrativas amazônicas, no outro extremo temporal e geográfico, igualmente evidencia a incorporação do maravilhoso ao mundo prosaico e cotidiano. Logo, afirmações como as de Hetmann, que sustentam que o conto maravilhoso (*Märchen*) "são histórias extraordinárias não ancoradas nas condições de vida real, e que ouvimos com maior ou menor prazer, embora as consideremos inacreditáveis" (1982, p. 12), conquanto possam parecer ajustadas ao imaginário moderno europeu, pouco ou nada contribuem para a compreensão das narrativas do maravilhoso amazônico. A imprecisão de seus termos deriva basicamente de dois aspectos, abordados a seguir.

O primeiro fator resulta do fato de que essas reflexões se referem a um conjunto de textos - como as compilações reunidas na Alemanha, pelos Irmãos Grimm, no século XIX, ou as de Perrault, no Setecentos-, que passou por transcurso de domesticação e alijamento do maravilhoso ao âmbito dos lares burgueses (Trusen, 2012). Tal procedimento decorreu, em grande medida, da deflagração do pensamento ilustrado, quando assiste-se à crise da cosmologia cristã que terá, como efeito mais imediato, a emergência do sujeito racional como entidade privilegiada para o conhecimento das coisas no mundo. Efetivamente, pontua, igualmente a respeito, David Roas:

> A rejeição ao sobrenatural se traduziu também em condenação de seu uso literário e estético.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

> As perspectivas ilustradas da segunda metade do século XVIII enalteceram os conceitos de verossimilhança e mimese como armas fundamentais para desterrar a presença do sobrenatural e do maravilhoso dos textos literários. (Roas, 2006, p. 24)

Explica-se, assim, que as teorizações em torno do insólito terminem, majoritariamente, por referir-se ao conto maravilhoso, mediante sua identificação e circunscrição à órbita do moralizante, anotando nele feição resignatória.

> Ele [o conto maravilhoso] usa o universo dos fantasmas e da não-coincidência do acontecimento com a realidade evidente, não para romper nossos vínculos com essa realidade, mas para nos assegurar (nos tranquilizar) da nossa capacidade e da validade dos meios (a moral, as leis da conduta e do conhecimento de nosso domínio prático). (Bessière, 1974, p. 57)

A afirmação parece, pois, radicar em concepção que vincula o maravilhoso muito estreitamente ao papel que o gênero viria a desempenhar na modernidade burguesa e ocidental. Nesse sentido, ele estaria voltado não tanto para a ruptura com as instâncias modeladoras dos comportamentos — transgressão, segundo a autora, bem mais notável na literatura fantástica — mas destinado a ajustar o indivíduo ao seu meio social. Postura bem similar é a que pode se depreender do ensaio de Rosie Jackson:

> As fantasias que penetram no reino do 'maravilhoso' são as únicas que têm sido toleradas e que têm alcançado uma ampla disseminação social. A criação de mundos secundários através do mito religioso, a magia ou a ficção cientifica se baseia em métodos 'legalizados'- a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

> religião, a magia, a ciência – para o estabelecimento desses outros mundos, que são compensatórios, pois preenchem uma lacuna a partir de uma apreensão da atualidade como algo desordenado e insuficiente [...]. Sua base novelesca dá a entender que o universo é, em última instancia, um mecanismo autorregulado no qual a bondade, a estabilidade e a ordem acabarão por impor-se. Essas fantasias, pois, servem para estabilizar a ordem social ao minimizar a necessidade de intervenção humana em um mecanismo cósmico organizado segundo um princípio de benevolência. (Jackson, 2002, p. 144)

Segundo essa interpretação e de acordo com a orientação dos autores citados, a apropriação do maravilhoso na literatura consistiria em mais um dos dispositivos endereçados ao cidadão burguês em formação, para moldá-lo ao princípio de realidade, anotado por Freud (2023), como instância primordial propiciadora da civilização moderna. É, portanto, nesse sentido que se vem sustentando ser necessário distinguir entre o uso, vale dizer, a instrumentalização que a cultura ocidental, em muitos momentos, empreendeu do maravilhoso, e a poética que lhe é própria. Assim, por exemplo, a análise da compilação, realizada pelos Irmãos Grimm, evidencia que o emprego do gênero a serviço de uma dada concepção de lar, implicou não só a domesticação do maravilhoso, mas que, igualmente, significou, muitas vezes, redução da potência que lhe é própria. Em outros termos, resultou no confinamento de um conjunto de procedimentos narrativos, cuja regulação é de ordem inversa ao cogito racional, a um território frequentemente relacionado ao “era uma vez” dos contos recolhidos, e ajustados à mentalidade burguesa cristã, nos moldes da família dos séculos XVIII e XIX.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

Essa observação crítica a certa teorização sobre o maravilhoso, se é talvez pertinente no contexto europeu, faz-se tão mais urgente quando confrontada com certo repertório de narrativas amazônicas. A urgência dessa releitura resulta, porém, de um segundo fator. A conceituação do maravilhoso identificando-o ora a um tempo perdido, ora ao aparecimento do que se concebe por sobrenatural, constitui recurso teórico pouco útil para aqueles que lidam com acervos que transcrevem para o impresso o repertório do imaginário amazônico. A título de exemplo, pode-se mencionar os relatos coligidos pelo projeto integrado IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense), em diversas coleções, como *Santarém conta...*, *Abaetetuba conta...*, *Belém conta...*, *Braganca conta...,* dentre outras, realizadas todas elas na região norte do país. Com efeito, ao leitor que se disponha a folhear algumas delas, logo se descortinará, para o estudioso, a dificuldade de manejar tais narrativas a partir de claves de leitura tão pouco afeitas, como as forjadas no continente europeu. Com efeito, a oposição real x irreal, natural x sobrenatural, recorrente nas reflexões europeias sobre o gênero, é completamente subvertida em prol da aliança entre termos considerados antagônicos, pelo pensamento ocidental moderno, como se pode depreender do fragmento abaixo:

> Que quando a minha mãe saiu do quarto. Aí, ela apareceu grávida, só que já nasceu já diferente, já um pouco, sabe? Muita coisa ela já trouxe. Eu queria que tu o visses, rapaz [...]. Era jito aquele, aquela [boquinha] digo, boquinha, sabe. Tinha tudo, aqueles leros do boto, aquele jeito, tudo. (Simões; Golder, 1995, p. 24)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

A citação acima, retirada da narrativa contada por Manoel da Fonseca e transcrita por Conceição Vasconcelos, encontra-se na coletânea *Abaetetuba conta...*, que reúne causos, relatos, em narrativas do nordeste paraense, no município de Abaetetuba, localidade situada às margens do rio Maratauíra, afluente do Tocantins. Nela, se leem os indícios da gravidez de mulher seduzida por figura recorrente nas histórias da região, que, como a Cobra Grande, emprenha as mulheres. Se aqui a concepção pelo golfinho é sugerida com naturalidade, em outras, a palavra do narrador certifica a veracidade do relato, em narrativa que conta as passagens da Nau encantada.

> Bom, então a minha palavra que eu vi, é isso [...]. Agora, os antigos diziam que existia esse navio encantado, entre véspera de São João, [que o navio aparecia]. Muita gente, teve gente que quis atirar, mas não teve coragem, porque dizem, assim, se atirassem desencantava. Mas, temiam não desencantar, né? (Simões; Golder, 1995, p. 99)

Ambos os fragmentos servem para ilustrar não só o fértil imaginário da região, mas também para sublinhar a recorrente marca de testemunhos — amigos, familiares, o próprio narrador — e/ou locais e situações, de modo a certificar o ouvinte e provável leitor de que o narrado corresponde à verdade dos fatos. Contudo, se o registro da autenticidade se faz necessário, é porque ele se tece na fronteira com a suposta (in)credulidade do interlocutor. Resulta daí um curioso liame entre a percepção de que aquilo que se narra é extraordinário, porém crível, dado que é verdadeiro, como asseguram seus narradores. De todo modo, invocada a confiabilidade, tais

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

narrativas parecem contradizer a literatura sobre o maravilhoso que opera a partir das antinomias aqui assinaladas.

Esta relação peculiar entre o campo do natural e do sobrenatural faz assomar à memoria certa descrição do maravilhoso na literatura do continente americano. No prólogo do *El reino de este mundo*, Carpentier postula sua teoria do maravilhoso americano em que se entretece uma dada percepção do continente, cedida pelos primeiros cronistas, com uma reinvenção da escrita latino-americana, como bem o anotou o estudo de Irlemar Chiampi (1980). Com efeito, no manifesto, Carpentier procurando definir os meandros dessa elaboração sincrética, traçada a partir da conjunção da história haitiana com o universo do *mirabilia*, também propõe as balizas para uma escritura para o continente, demarcada pelo encontro entre o próprio e o alheio.

> Havia respirado a atmosfera criada por Henri Christophe, monarca de incríveis realizações, muito mais surpreendentes que as de todos os surrealistas, muito afeitos a tiranias imaginárias, ainda que não padecidas. A cada passo encontrava-me com o *real maravilhoso*. Mas, pensava, ademais, que essa presença e vigência não era privilegio único do Haiti, senão patrimônio da América inteira [...]. (Carpentier, 1975, p. 55, grifo do autor)

Tentador, portanto, resgatar a conceituação do escritor cubano para compreender as narrativas da região amazônica brasileira, em que se nota a indistinção entre o terreno do excepcional e do ordinário, entre o fabuloso e o verídico. Contudo, um rápido exame logo identificará a impossibilidade do nexo. O conceito proposto por Carpentier decorre de uma proposta ontológica para a América,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

não só resultante do entrelaçamento entre mito e história, como também deriva de perspectiva realista, cedida pelo extraliterário (o real maravilhoso característico da realidade haitiana (Chiampi, 1980, p. 37 e passim). As narrativas a que se faz alusão aqui não encenam a conjunção pleiteada por Carpentier entre mito e história — embora suspendam as relações de antinomia. E tampouco constituem elaborações ficcionais de um escritor particular, mediatizadas por uma dada perspectiva do real. Parece, todavia, ser-lhes característica a presença de elementos do maravilhoso, fortemente fincadas em figuras míticas (Boto, Cobra Grande, Matintaperera, Nau encantada, dentre outros) que revelam uma relação específica com o espaço — a floresta e os rios. Assim, quiçá seja lícito apontar, como um primeiro elemento a ser ressaltado, a enunciação de experiencias fortemente vinculadas ao ambiente, particularmente o das matas, do campo celeste, e o das águas, sejam elas as fluviais, sejam as estagnadas em lagos, lagoas, etc.

É, pois, nesse sentido, que importa resgatar a reflexão do pensador e escritor Ailton Krenak (2019), ao deter-se sobre o depoimento do pajé yanomami Davi Kopenawa ao antropólogo e tradutor Bruce Albert, pois lembra da importância da cosmovisão desses povos para os quais não se vive da exploração das florestas, mas vive-se com o espírito que as habita. Assim, em outro exemplo que ilustra as diferentes visadas, recorda que para os Krenak — etnia a qual pertence - o rio Doce, Watu, não é um recurso a ser minerado, exaurido em suas entranhas, mas uma pessoa do convívio familiar — um *avô*, dirá.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

> [...] Excluímos da vida, localmente as formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver – pelo menos as que fomos animados a pensar como possíveis, em que havia corresponsabilidade com os lugares onde vivemos e o respeito pelo direito à vida dos seres, e não só dessa abstração que nos permitimos constituir como *uma* humanidade, que exclui todas as outras e todos os outros seres. Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar, é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra. (Krenak, 2019, p. 47-48, grifos do autor)

O longo trecho, recortado da palestra proferida em Portugal, fez-se necessário por somar ao forte elo com o ambiente, a séria advertência do que pesa sobre a civilização.

Um segundo aspecto a ser considerado, articulado, porém, ao primeiro, é que muitas das figuras míticas presentes em tais narrativas, ameríndias ou da Amazônia paraense, situam-se na intersecção entre natureza e civilização, a exemplo da Cobra Grande e do Boto, resultante de sua natureza errante entre rios e vilarejos. Com efeito, em análise dedicada à cosmologia dos povos ameríndios, o antropólogo Viveiros de Castro (2014) anota o modo pelo qual as culturas indígenas amazônicas apagam a fronteira ocidental moderna entre civilização e natureza. Se é conhecido o ensaio freudiano acerca do mal-estar daí advindo, chamando desde então atenção para o processo de dominação efetivado pelo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

homem moderno (Freud, 2023), o antropólogo recorta o quanto outras culturas emaranham as linhas divisoras, uma vez que se orientam por perspectiva multinaturalista. Significa isso dizer, conforme o pensamento de Viveiros de Castro, que, diferentemente da visada multiculturalista, própria do pensamento não-indígena, as cosmogonias indígenas fundam-se sobre orientação que admite a multiplicidade dos corpos, objetos e seres, constituindo múltiplos mundos em rede interconectada. Seguindo, portanto, a leitura de Viveiros, pode-se ainda apontar, aqui, uma terceira peculiaridade dessas narrativas, decorrente de seu sistema de pensamento, qual seja, o multinaturalismo, contraposto ao multiculturalismo da civilização branca.

> Tal crítica [etnológica] (...) exige a dissociação e redistribuição dos predicados subsumidos nas duas series paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de Natureza e Cultura: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos. Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir a termo multinaturalismo para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação as cosmologias 'multiculturalistas' modernas. (Viveiros de Castro, 2014, p. 348-349)

Se o homem ocidental moderno assimila as relações de alteridade, tal apreensão consubstancia-se, dentre outros fatores, pelo confronto entre diferentes civilizações; os povos ameríndios, por sua vez, são intensamente afetados pela outridade não só advindas das culturas estranhas, mas também por sua ontologia,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

segundo a qual na natureza habita uma multiplicidade de seres, cujos corpos, humanos e não-humanos, são intercambiáveis conforme a perspectiva adotada. Essa concepção aqui delineada enlaça-se, pois, a outro aspecto característico desses povos — a adoção do perspectivismo, quarto elemento que parece caracterizar as narrativas aqui abordadas. Com efeito, a atenção a esta singular relação de alteridade entre o campo humano e não-humano, advertindo que a natureza é habitada por diferentes seres, cujos corpos e espíritos são percebidos pela adoção de perspectivas intercambiantes, dota o leitor de lente que lhe permite acercar-se a esse campo do maravilhoso amazônico. Com efeito, como ressalta ainda o ensaio de Viveiros, a ideia de humanidade comparece como constituinte comum a todos os seres, variando, entretanto, a roupa, ou invólucro que abriga a forma humana oculta. Donde, conforme o sistema perceptivo descrito por Viveiros, "teríamos, então, à primeira vista uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável" (Viveiros de Castro, 2014, p. 351). Em outros termos, compartilhamos a humanidade, ainda que sob vestimentas intercambiáveis. Decorre daí, em grande parte, assomar em grande parte das narrativas coletadas — e não somente nas enunciadas na região paraense — a metamorfose, pela qual o corpo vislumbrado como corpo animal cambia para o humano ou vegetal, e vice-versa. Nesse sentido, parece lícito afirmar que essas narrativas, enfeixadas aqui pelo

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

termo *maravilhoso amazônico*, denotam marcas de testemunho em relatos que admitem, como forma discursiva inversa à racionalidade moderna, a relação harmoniosa, isto é, não-excludente entre contrários, mediante metamorfoses que assumem ora a forma humana, ora a animal. Sendo assim, é a metamorfose um quinto aspecto que se deve salientar, dada sua relevância e preponderância em narrativas do maravilhoso amazônico.

Tais aspectos comparecem, ademais, em outra compilação de narrativas, como as recolhidas no *Vozes da origem*. Conforme esclarece a introdução assinada pela antropóloga Betty Mindlim (2007), a recolha resulta de trabalho coletivo com narradores e tradutores da etnia Suruí Paiter, povo situado na região do estado de Rondônia, no Brasil, que se caracteriza por constituírem narradores excepcionais de rico acervo mítico e lendário, transmitidos pela via oral a partir de repertório guardado pela memória e tradição. Os relatos foram transmitidos à antropóloga durante os períodos de sua estadia no interstício 1979-1994, época na qual o domínio da escrita alfabética era compartilhado por muito poucos indígenas — situação esta, vale acrescentar, que vem se alterando nas últimas décadas, modificando em grande medida a situação autoral e a própria autonomia dos narradores. A recolha testemunha um repertório muito vasto, que possui pontos de contato com outros sistemas míticos, instigando a quem o deseje o cotejo, em estudo comparativo. Como esclarece a organização da obra, está basicamente dividido em três partes: uma primeira de fundo mítico, na qual, efetivamente, pode-se ler, em perspectiva comparada,

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

elementos universais como o tabu do incesto, a sexualidade, o ciúme, a inveja, por exemplo; uma segunda, de fundo lendário, repertoria disputas entre grupos, feitos heroicos, incluindo-se aí narrativas em que ecoam o confronto com o colonizador; um terceiro e último segmento, segundo Mindlin, enfeixa narrativas referidas aos pajés. Em todas, contudo, constata-se a expressão artística desses povos que confluem para o verbal a tensão e os conflitos humanos e subjetivos. Sendo, entretanto, a intenção deste texto a de recorte que propicie uma visão acerca das especificidades desta ordem do maravilhoso, a exigir uma lente mais acurada daquela cedida pelo fundamento europeu, o estudo propõe deter-se somente em uma das narrativas, de modo a ilustrar as características acima assinaladas — vínculo com a natureza (especialmente com as matas, as águas ou com o campo celeste), intersecção entre natureza e civilização, multinaturalismo e perspectivismo, e os processos de metamorfose. Sendo assim, irá concentrar-se em algumas passagens, no intuito de salientar, de um lado, o que singulariza o maravilhoso em tais narrativas, e de outro, ressaltar a potência literária dessas criações, provindas de fundo mítico, mas nem por isso, desprovidas de traços artísticos.

Aspectos do maravilhoso amazônico em "O ninho Ikorni"

O relato de "O ninho do Ikorni, o Gavião-Real, a Harpia" conta a história de como Pamoei, antepassado do grupo dos Makorei, sendo originariamente humano, ganha o corpo e os atributos do gavião — condição, como visto anteriormente com Viveiros de Castro (2014), própria do multiperspectivismo e processos de metamorfoses

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

de muitas das ontologias indígenas. Ao longo da narrativa, o leitor também apreende as provas, logros e malogros que o herói terá que atravessar, bem como as disputas, rivalidades, sentimentos de vingança, em contraponto com o espírito de cooperação igualmente manifesto. O texto inicia chamando a atenção desde as primeiras linhas para a temporalidade mítica: "Há muito tempo", informa o narrador... e precisa: "no tempo dos nossos avós, dos nossos antepassados" (Mindlin et al, 2007, p. 35).[11] Vê-se que aqui o tempo é mítico, e, portanto, não é alheio, perdido ou apartado da história dos homens, em um nebuloso "era uma vez". Com efeito, como esclarece Mircea Eliade (1998), a função do mito é não apenas esclarecer a origem de uma forma do reino animal, vegetal, ou humano, como também atualizar o sagrado desta origem no presente da rememoração. Mas se a narrativa traz de volta a origem do Ikoburi, ele evoca igualmente as recreações infantis em universo no qual o animal e humano convivem. Assim, repertoria a brincadeira de subir alto nos galhos das árvores, observar as aves, e fazer dela suas presas: "— Sobe na árvore e pega o filhote de gavião para mim" (p. 35), ordena o caçula ao irmão mais velho. O texto, portanto, já anuncia que natureza e cultura estabelecerão diálogo previsto pelo narrador que anuncia terem os jovens da aldeia em passeio pela floresta resolvido pegar filhote de gavião para criar. Se uma e outra não se apartam, como ocorre ser na civilização moderna e branca, tampouco deve causar espanto ao leitor do gênero a metamorfose que se consubstancia, quando o jovem herói, humano, do lugar de predador humano que fora, passa a

11 Serão indicadas somente as páginas dos fragmentos da narrativa citada, uma vez que se referem todos a mesma obra.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

experimentar a posição outra — a de ave, outrora caçada. Com efeito, conta a história, tendo por vingança o caçula cortado os cipós que serviram de escada, deixando sem recursos o irmão mais velho no alto da castanheira, este logo experimentará a transformação: tornar-se-á Pamoei, gavião e figura ancestral do grupo, graças à intercessão do filhote da ave: "— Quem está chorando? — perguntou o filhote de gavião. — Não chore. Eu vou fazer você virar gavião e também voar. Vou arrancar uma das minhas penas e pingar nos seus olhos, e você vai virar pássaro. (Mindlin, 2007, p. 36). Bela passagem para o leitor, ouvinte, atento à polissemia das palavras e suas reverberações. Pois pena, sabemos, se é o mesmo signo que aponta para a sanção e expiação, é também o que recobre o corpo das aves. Outrossim, para o compadecimento de quem tem pena e, na narrativa, cede-as para que o voo se faça: "O gavião tirou uma das próprias penas, que têm muito leite quando começam a nascer, e pigou nos olhos de Pamoei, nosso avô" (Mindlin, 2007, p. 36).

Donde, da pena, o leite — alimento primevo, primeiro do recém-nascido, que se deita sobre os olhos fazendo da lágrima-pena, a pena-vôo do gavião. Texto, ou se quiserem passagem do oral para o escrito, que insinua entre os signos sentidos submersos. Portanto, não só a narrativa instila suas potencialidades literárias como também vai desfilando as peculiaridades das cosmologias ameríndias — o estreito vínculo entre as matas, seus habitantes e o homem, bem como a fusão natureza e cultura, para além da fronteira desenhada pela razão moderna ocidental. Igualmente, evoca o multinaturalismo e o perspectivismo salientado aqui com

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

Viveiros de Castro. Pois Pamoei, frisa diversas vezes o narrador, fora (e é no presente da narração) criança curiosa, humano, que ganha corpo de ave e, se malogra o aprendizado da caça ("não conseguia caçar nada, não sabia", p. 37), possui a arte da trapaça — motivo que percorre, sabe-se, não só a literatura pícara, mas também aquelas cujos heróis pequenos e desvalidos, vencem o destino, e os mais fortes, pela destreza e astúcia. Talvez não seja, portanto, fortuita a incidência de provas que Pamoei terá que atravessar, sempre auxiliado por seres da floresta (besouros), para vencer o gavião adulto, antagonista corroído pela inveja. "Vai fazer minha flecha!" (Mindlin, 2007, p. 40) — ordena-lhe este. Contudo, se fazer flecha, fiar fio de rede, pilar milho, e roçar são os testes a se realizar para comprovar as aptidões e vencer o rival, tais tarefas, vale lembrar, dizem respeito tanto ao mundo da cultura, quanto ao ingresso na vida adulta. Mas não apenas isso. Todas são apresentadas, pela via da repetição, do malogro ao logro, do erro ao acerto. Assim, se inicialmente os besouros, (*mabixarud*) comeram o material que serviria para as flechas, logo depois logram fazer "flechas lindas para o gavião" (p. 41); o mesmo irá suceder com as ajudas dos jacamins (inicialmente, tocam fogo nos fios para tecer a rede, e em seguida, tecem um novelo perfeito) e dos caxinguelês (depois de estragar o pilão, roem a madeira no ponto ideal). A recorrência das provas evoca, aos leitores habituados aos mitos e contos maravilhosos, um sem-número de exemplos que testemunham a importância dessa estratégia narrativa, sobre a qual discorre o *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de Propp (1984). Contudo, na esfera do maravilhoso

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

amazônico, tal estratégia, conquanto comungada com outras narrativas do gênero, reveste-se aqui de outro aspecto — a saber o elo entre natureza e cultura, já abordado aqui, e o princípio de humanidade, compartilhado por todos os seres, humanos e não-humanos. Com efeito, como já se salientou com Viveiros de Castro, "a humanidade é a matéria do *plenum* primordial, ou a forma original de virtualmente tudo, não apenas dos animais" (Viveiros de Castro, 2014, p. 356). Há, pois, como salienta o antropólogo, uma afinidade de base comum, a humanidade, a partir da qual relacionam-se as diferenças perspectivadas. Donde, explicita-se um fundamento em que o interesse pelo Outro, pela alteridade, se faz manifesto. Foi, efetivamente, este intenso interesse pelo estranho entre os ameríndios, que levou os primeiros missionários jesuíticos a enxergar nos povos a serem conquistados uma inconstância selvagem e enigmática, uma vez que, aparentando acolher primeiramente as crenças estrangeiras, não aboliam seu próprio sistema de crenças. É nesse sentido que Lévi-Strauss, citado por Viveiros, ressalta entre povos ameríndios a "abertura ao Outro, (*Ouverture a l'Autre*)" (Lévi-Strauss *apud* Viveiros de Castro, 2014, p. 195, grifo do autor). E complementa, anotando a diferença entre o sistema de pensamento dos povos originários, e o não-indígena:

> [...] Cremos que o ser de uma sociedade é seu perseverar: a memória e a tradição são o mármore identitário de que é feita a cultura.
> Talvez, porém, para as sociedades cujo (in) fundamento é a relação aos outros, não a coincidência consigo mesmas, nada disso faça o menor sentido. (Viveiros de Castro, 2014, p. 195)

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

Da leitura empreendida até aqui neste trabalho, constata-se, pois, que certas fronteiras apartadas pela civilização moderna, tais como cultura e natureza, animalidade e humanidade, natural e sobrenatural, como assinalado nas primeiras páginas, embaralham-se em muitas das narrativas que pertencem ao maravilhoso na região amazônica. Não se quer com isso afirmar que tais componentes se façam sempre presentes, mas do corpus estudado (compilação das narrativas reunidas pelo Projeto IFNOPAP e do *Vozes da Origem*) salta à vista que as separações projetadas pelo sistema de pensamento ocidental e que servem de base para pensar o maravilhoso, como gênero apartado do fantástico, não se sustentam. Levando, portanto, em consideração o que Viveiros de Castro, juntamente com Lévi-Strauss (e também Clifford), ressalta — a abertura para o Outro — parece ser inevitável não trazer a noção de alteridade como termo importante para se pensar o maravilhoso, particularmente, na região aqui abordada.

O maravilhoso amazônico, uma poética da alteridade

A direção da argumentação aqui conduziu, como se viu, à noção de alteridade, operador com o qual o pensamento filosófico do século XX, e a psicanálise, a partir de Freud, e sobretudo desde Lacan (Spielmann, 2000), têm destacado a relação não excludente entre pares contrários (Mesmo/Outro, Civilização/Natureza, Razão/Loucura, Dentro/Fora, Masculino/Feminino, Natural/Sobrenatural). Efetivamente, se o termo oriundo do latim *altarĭtas* aponta para as *relações de contraste* (Houaiss, 2001), ele designa não só o que é diverso, mas sobretudo a relação entre dois seres ou entidades

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

distintas ou supostas como tais. Nesse sentido, a "alteridade é o contrário da identidade, como o outro é o contrário do mesmo. Poder-se-ia fazer disto um princípio: toda coisa sendo idêntica a si mesma (princípio da identidade) é também diferente de todas as outras (princípio da alteridade)". (Comte-Sponville, 2011, p. 53). Donde a noção de alteridade, significando e abrangendo a ideia da diferença efetiva-se dialogicamente — isto é, na relação entre termos opostos, mas não excludentes, uma vez que o Outro só pode ser apreendido como tal em relação ao Mesmo. Compreendida a alteridade, portanto, como categoria imprescindível para o entendimento das relações humanas no campo inter-e-intrassubjetivo, ela passou a ocupar lugar central não somente entre os cientistas sociais, mas também no meio psicanalítico e nos estudos literários. Concernente a esses últimos, cabe aqui assinalar os nomes de Octavio Paz (1969) e o de Victor Bravo (1985), com os quais pretende-se, por fim, estabelecer o laço final entre o que se designou maravilhoso amazônico e uma poética própria, enunciadora da alteridade humana e literária.

O crítico literário venezuelano em obra que está ainda aguardando tradução para o português, partindo da noção de alteridade dada pelo poeta e pensador mexicano, bem como dos estudos de Foucault, observa que a cultura judaico-cristã operou, no Ocidente, por um sistemático repúdio às formas culturais que se antagonizaram à razão, ou para usar a terminologia do autor, às formas do Mesmo. Com efeito, na obra citada por Bravo, *Conjunciones y Disyunciones*, Paz (1969), tratando das polivalências abrigadas sob a picardia, aponta para o problema da metáfora e as faces que a

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

compõem — o lugar da civilização e o princípio da realidade, por um lado, e, por outro, o território do desgoverno, e o princípio do prazer. Nesse sentido, anota o poeta e ensaísta mexicano, a picardia, e a gargalhada, que dela resulta, ordenam uma síntese que traduz duas caras — o Eu e o Outro — que nos (des)governam. Nesse sentido, a picardia desvelaria e simultaneamente mascararia os segredos, face ao nosso dia-a-dia do mundo civilizado.

> Lê-lo é participar de um segredo. Em que consiste este segredo? Este livro nos ensina nossa outra cara, a oculta e inferior. O que digo deve entender-se literalmente: falo da realidade que está abaixo da cintura e que a roupa nos cobre. Refiro-me a nossa cara animal, sexual: ao cu e aos órgãos genitais (Paz, 1969, p. 12)[12]

Se é bem verdade que o problema foi abordado bem anteriormente por Freud, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, este enlace põe em relevo a articulação Mesmo/Outro, Civilização/Natureza, indicando a dinâmica de alteridade, a mesma que serve ao crítico Victor Bravo para pensar a literatura do fantástico e do maravilhoso.

> O drama de toda cultura é o intento de reduzir o irredutível, a alteridade, à tranquilidade ideológica do Mesmo, da Identidade. A alteridade parece ser o insuportável. A ordem que toda cultura de alguma maneira sacraliza é a intenção de reduzir a alteridade às formas do Mesmo. (Bravo, 1985, p. 16)[13]

12 Tradução nossa de "Leerlo es participar en el secreto. ¿En qué consiste ese secreto? Este libro nos enseña nuestra otra cara, la oculta e inferior. Lo que digo debe entenderse literalmente: hablo de la realidad que está debajo de la cintura y que la ropa cubre. Me refiero a nuestra cara animal, sexual: al culo y los órganos genitales".

13 Tradução nossa de "El drama de toda cultura [...] es el intento de reducir lo irreductible, la alteridad, hacia la tranquilidad ideológica de lo Mismo, de la Identidad. La alteridad

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

Assim, se a alteridade assinala a relação não excludente entre pares antinômicos, ela aponta igualmente para a dinâmica subjacente à dolorosa experiência humana de saber-se racional, sujeito da cultura, e, simultaneamente, Outro — ser primitivo, intuitivo, desgovernado — malgrado os ditames da razão. Contudo, como ressalta o *Los poderes de la ficción* (Bravo, 1985) existem formas literárias que desvelam, de modo mais ou menos flagrante, tanto a alteridade humana, como aquela que constitui o discurso literário, em seu processo mimético de reproduzir e simultaneamente desrealizar o mundo empírico. Com efeito, se o texto literário sobrevive no fino liame entre a representação especular das coisas circundantes e a encenação de sua própria espessura ficcional, o fantástico e o maravilhoso, para Bravo, constituem os modos discursivos que mais evidenciam a alteridade singular do homem e das narrativas por ele enunciadas. Dito em outros termos, se a literatura vive da complexa e tensa relação com a realidade que lhe é exterior, entre representar-se a si mesma e o representar o mundo, o texto fantástico é aquele que desvela de modo mais inquietante a possiblidade de transgressão dessas fronteiras. Contudo, como pondera o venezuelano em seu debate com o *Introdução à literatura fantástica* de Todorov, se o fantástico decorre da experiência limítrofe entre esses territórios, o maravilhoso é o lugar da alteridade como espetáculo.

> Quando o limite persiste e um âmbito outro se põe em cena sem atender às verossimilhanças das certezas do real e sem penetrar estas certezas e questiona-las, quando o limite persiste deslindando o âmbito

parece ser lo insoportable. El 'orden' que toda cultura de alguna manera sacraliza, es el intento de reducir la alteridad hacia las formas de lo Mismo".

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

> outro do âmbito do real, estamos em presença do maravilhoso. Poderia dizer-se que no fantástico o outro é uma irrupção, e, no maravilhoso, um espetáculo. (Bravo, 1985, p. 244)[14]

Nesse sentido, a noção de fronteira, como território no qual se confrontam noções tidas como antagônicas e apartadas pela civilização - por exemplo, natural e sobrenatural, real e fabuloso, verídico e inverídico — é redimensionada. Desvencilhando-se das antinomias convencionalizadas peara abordar a separação entre maravilhoso e o fantástico, a argumentação de V. Bravo eleva o problema da alteridade como conceito a partir do qual é possível pensar esses gêneros literários. Nesta abordagem, o maravilhoso é reexaminado e pensado para além das oposições constatadas nas teorizações forjadas pelo pensamento europeu. Nesse sentido, amparado por Victor Bravo, é que se salienta a recuperação do maravilhoso, não tanto como narrativas originariamente voltadas a aplacar a relação com o outro, mas, ao contrário, como narrativas que, na sua potência de insurreição face ao Mesmo, foram instrumentalizadas e domesticadas à serviço do processo civilizatório. Outrossim, amparada por Viveiros de Castro, anotou-se ser a alteridade termo igualmente significativo para o sistema de pensamento ameríndio. Efetivamente, o maravilhoso que se lê em narrativas míticas no norte do país, que aqui nomeamos maravilhoso amazônico, ao suspenderem as relações de antinomia próprias da civilização moderna, que reduzem e solapam a alteridade

14 Tradução nossa de “Cuando el limite persiste y un ámbito ‘otro’ se pone en escena sin atender a las verosimilitudes de las certezas de lo real, y sin penetrar estas certezas y cuestionarlas, cuando el límite persiste deslindando el ámbito otro del ámbito de lo real, estamos en presencia de lo maravilloso. Podría decir-se que en lo fantástico lo otro es una irrupción y, en lo maravilloso, un espectáculo.”

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

humana sob as formas do Mesmo, deve ser pensado, acredita-se, sob a clave da alteridade. Suas narrativas, efetivamente, conciliando o sobrenatural e o natural, o animal e o humano, a natureza e a civilização, tecidas para além da fronteira, representam uma poética da alteridade. E, para deixar solto o fio do novelo, poder-se-ia ademais acrescentar que, sendo o inconsciente o lugar por excelência da alteridade — pois nele os contrários não se excluem (Freud, 1996b) —, tais narrativas encenam a resistência do inconsciente à toda forma de subjugação. Mas isso já é outra história.

Referências

BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974

BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila, 1985

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo.* Buenos Aires: Libreria del Colegio, 1975.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMTE-SPONVILLE, Andre. *Dictionnaire philosophique*. 4 ed. Paris: PUF, 2013

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FONTENELLE, Bernard de. De l'origine des fables. In: *Oeuvres complètes*. Genève: Slatkine, 3 v., V. 2, p. 389-398, 1968.

FREUD, Sigmund. *Cultura sociedade, religião*: o mal estar na cultura e outros ensaios. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

FREUD, Sigmund. O Estranho. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, p. 235-27, 24 v., V. XVII, 1996a.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos. Edição Standard brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 24 v., V. IV, 1996b.

FREUD, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte Werke***.** 5 ed. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1969.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. "A Literatura Fantástica: gênero ou modo?" *Terra Roxa e outras terras: Revista de estudos literários*, vol. 26, p. 18-31, dezembro de 2013.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: BATALHA, Maria Cristina; GARCÍA, Flavio. (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 13-29, 2012.

HETMANN, Frederik. *Traumgesicht und Zauberspur*. Frankfurt a. Main: Fischer, 1988.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*: razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o censor.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LÜTHI, Max. *Das europäische Volksmärchen*. 9 ed. Tübingen: Francke, 1992.

LÜTHI, Max. *Märchen*. 9 ed. Stuttgart: Metzler, 1996.

MENEZES, Luiz Mauricio Bentim da Rocha. A função do mito em Platão. *Argumentos*, ano 10, n. 20, Fortaleza, jul./dez., 2018**.**

MINDLIN, Betty et al. *Vozes da Origem*. Tradução e transcrição das gravações Antonio Ipokarã et al; narradores Suruí Dikboba et al. Rio de Janeiro: Record, 2007.

PAZ, Octavio*. Conjunciones y Disyunciones*. Joaquín Mortiz: México D.F., 1969.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abilio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

ROAS, David. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860).* Pontevedra: Mirabel, 2006.

SCHUHL, Pierre-Maxime. *L'Imagination et le merveilleux.* Paris: Flamarion, 1969.

SPIELMANN, Ellen. 'Alteridade': desde Sartre até Bhabha: um surf para a história do conceito. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, n. 05, p. 19-28, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2025.95750

TRUSEN, Sylvia Maria. Encantos do Honorato: o duplo e o medo na narrativa "Encanto Dobrado" da coletânea *Abaetetuba conta*. In: *Vertentes do fantástico no Brasil.* Rio de Janeiro: Dialogarts, v.1, p. 221-232, 2015a.

TRUSEN, Sylvia Maria. "Insólito, Alteridade e Maravilhoso: reflexões em torno do maravilhoso amazônico". In: *Vertentes do Insólito Ficcional* – Ensaios. Rio de Janeiro: Dialogarts, v.1, p. 261-280, 2015b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.