

## A ECONOMIA VERBAL E A ABERTURA ÀS MAIS DIVERSAS LEITURAS: REVELANDO ASPECTOS GÓTICOS NA OBRA DE JAMIL SNEGE<sup>1</sup>

Leonardo Freitas de Carvalho  
Matheus Petris da Silva

*Recebido em 10 abr 2022.*

*Aprovado em 08 set 2022.*

**Leonardo Freitas de Carvalho**

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

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

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

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

E-mail: [leonardofcarvalho94@hotmail.com](mailto:leonardofcarvalho94@hotmail.com)

**Matheus Petris da Silva**

Graduando em Licenciatura em Letras — Português, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Membro do grupo “Estranho, Fantástico e Grotesco: da Modernidade ao Contemporâneo em Literatura e outras linguagens”, coordenado pelo professor Rogério Caetano de Almeida; foi bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (2020-2022), cuja discussão teórica articulou as noções de intermedialidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9383040134940073>.

1 Título em língua estrangeira: “The verbal concisiness and the openness to the most diverse readings: revealing gothic aspects in the work of Jamil Snege”.

ORCID iD: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-0236-1702>.

E-mail: [matheuspetriss@gmail.com](mailto:matheuspetriss@gmail.com).

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo abrir algumas discussões relacionadas à literatura de Jamil Snege, autor brasileiro ainda pouco debatido no meio acadêmico, um objetivo que se torna ainda maior quando pensamos em interpretar o seu conto “O homem atrás da porta” (1972), tão aberto a diferentes leituras, à luz da ficção gótica, ou melhor, à luz dos mais diversos elementos canônicos ligados à parafernália dramática gótica. Para traçarmos a nossa análise, nos apoiamos em uma série de teóricos e de estudiosos que analisam de perto a literatura de medo e também a literatura gótica, como Howard Phillips Lovecraft e Júlio França, além de termos nos apoiado em escritores considerados referências quando se trata do subgênero em questão, a exemplo de Horace Walpole e de Edgar Allan Poe, tudo isso com o objetivo de compreendermos com um grau de maior profundidade as configurações da escola gótica e explorá-las no interior da narrativa de Snege proposta por nós.

**Palavras-Chave:** Jamil Snege. Literatura de Medo. Gótico. Crítica Literária. Suspense. Espaço Narrativo.

**Abstract:** This article aims to open some discussions related to the literature of Jamil Snege, a Brazilian author still little debated in the academic environment, an objective that becomes even greater when we think about interpreting his short story “O homem atrás da porta” (1972), so open to different readings, in the light of Gothic fiction, or rather, in the light of the most diverse canonical elements linked to Gothic dramatic paraphernalia. To development our analysis, we pore over on a number of theorists and scholars who closely analyze the literature of fear and also Gothic literature, such as Howard Phillips Lovecraft

and Júlio França. Furthermore, we pore over on writers considered references when it comes to of the subgenre in question, like Horace Walpole and Edgar Allan Poe, all with the aim of understanding in greater depth the configurations of the Gothic school and exploring them within the Snege narrative proposed by us.

**Key words:** Jamil Snege. Literature of Fear. Gothic. Literature Criticism. Suspense. Narrative Space.

## INTRODUÇÃO

Às margens do cânone, o paranaense Jamil Snege publicou diversas obras literárias ao longo da sua carreira e talvez tenha sido um dos contistas menos convencionais da literatura brasileira no século passado. No ramo publicitário, o seu meio de sobrevivência e onde ganhou um maior destaque, o autor se tornou conhecido pelas suas propagandas exóticas relacionadas ao meio político e ao meio educacional, um tipo de estilo que, diga-se de passagem, foi ecoado na sua literatura, dominada por enunciações estranhas que, com mais perguntas do que respostas, criam uma atmosfera muitas vezes provocativa e debochada. Snege, não à toa, disparou sarcasticamente em uma crônica afrontosa que a melhor forma de se tornar invisível em Curitiba era publicando um livro. Dito e feito: Snege publicou vários livros e a sua fama se fez por publicitário, não por literato.

Vale destacar, como bem pontuou Júlio Bernardo Machinski (2011, p. 8), que essa invisibilidade do autor também se relaciona com as suas escolhas no mundo editorial, algo que se manifestou desde o início de sua carreira. Além de seus livros terem sido “publicados por pequenas editoras, em edições quase sempre

financiadas por ele mesmo”, quando teve a oportunidade de ser editado com maiores auxílios, digamos assim, logo recusou essa proposta, curiosamente em seu primeiro livro, *Tempo sujo* (1968). Na ocasião, era uma editora do Rio de Janeiro que poderia projetá-lo nacionalmente, mas Snege antecipava a sua contundência, afinal, a sua recusa se manifestou com a intenção de “não permitir que sua arte literária se perdesse entre outros produtos do mercado editorial” (MACHINSKI, 2011, p. 7), mercado este sempre observado com olhos críticos pelo escritor.

Nas suas letras, é possível encontrarmos narrativas curtas dos mais variados tipos, a exemplo do que vemos em todos os textos que povoam *A mulher aranha* (1972), segundo livro publicado de Snege — seu primeiro livro de contos, com uma seleção de dez narrativas escritas entre os anos de 1966 e 1972 —, o qual abriga contos atrelados à infância, à política, à metalinguagem, ao mistério e ao medo. De temas variados, de estilísticas versáteis, essa coletânea de textos curtos do autor paranaense é esteticamente ousada. A contenção narrativa de tais contos é elevada ao paroxismo na maior parte dos casos, e esses mesmos textos, muitas vezes enigmáticos, são deixados abertos na sua conclusão, consequência, podemos afirmar, da própria *secura* dos seus personagens e dos seus narradores. Em sua concisão e economia verbal, Snege é capaz, por exemplo, de criar um conto incomum como “Bebete”, responsável por veicular um diálogo ininterrupto, mas somente parcial, uma vez que não temos acesso ao conteúdo dito pelo interlocutor. Esse “diálogo”, explicitado somente pela metade (pelo lado do emissor/locutor) e possível

de ser identificado graças à constante presença da função fática,<sup>2</sup> torna-se com isso um monólogo, sempre pautado por lamúrias e por uma exposição da mediocridade da personagem-título, estratégias narrativas estranhas à luz de um ponto de vista temático e também estrutural.

Dentre os contos versáteis do livro destacado, além de outros publicados em outras oportunidades, Snege também flertou com as narrativas de medo, apropriando-se em muitos casos de técnicas canônicas dessa estilística. Em relação a isso, pensamos imediatamente em “As luzes”, conto publicado na antologia *Contos de repente* (1965), no qual uma personagem se encontra em uma sufocante e desesperadora queda livre e se depara com “homens-coisas”, ameaçadoras criaturas monstruosas, escavando vorazmente terra e dejetos, uma conjunção de aspectos que vai ao encontro de um preceito basilar do horror discorrido por Howard Phillips Lovecraft (1987, p. 4-5):

O verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas.

Em outro caso, podemos citar o texto homônimo do livro *A mulher aranha*, no qual a mãe da personagem principal é uma *cabeça decepada*: “Uma cabeça decepada – é tudo o que lembro de

---

2 A função fática, de acordo com Roman Jakobson, “pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação” (JAKOBSON, 2003, p. 126). Samira Chalhub complementa: “Há momentos em que a mensagem expõe o fator *canal*, aquele suporte físico que sustenta os signos. Esta função de linguagem é a *fática* [...] O objetivo desse tipo de mensagem é prolongar, interromper ou reafirmar a comunicação” (2005, p. 14).

minha mãe” (SNEGE, 1972a, p. 51). Essa lembrança, fantasmagórica, é revisitada pelo encontro do narrador-personagem com uma figura análoga em um *freak show*, um local simbólico para a trama, situado em um parque de diversões: “nada me causou tanto espanto quanto a descoberta, feita casualmente, de uma estranha criatura: aprisionada num cubículo mal iluminado tinha a mesma cabeça decepada, os mesmos olhos escuros e profundos de minha mãe” (SNEGE, 1972a, p. 54). Apesar de diversas possibilidades de interpretação psicanalítica, que encontraria no conto, por exemplo, uma espécie de relação edipiana, o texto pode ser interpretado também sob a perspectiva de um retorno mnemônico, que surge como um tipo de *medo* vinculado ao passado do personagem principal: “a estranheza causada por ele normalmente está acompanhada de uma certa familiaridade” (SANTOS, 2013, p. 143), visto que o *fantasma* aqui “é uma presença ausente e a presença de uma ausência” (SANTOS, 2013, p. 143).

Vimos, apenas diante do que foi até aqui constatado, que os contos estranhos de Sneege abrem muitas possibilidades de leituras, inclusive sob a perspectiva de um estilo macabro. Dentre os contos que mais nos interessam para este artigo, porém, “O homem atrás da porta”, também publicado no já citado *A mulher aranha*, ganha um maior destaque, visto que é possível fazermos uma análise da obra concentrados exatamente nas técnicas e nos efeitos de uma narrativa de medo, mesmo que o texto, digamos assim, não se declare abertamente ao terror.<sup>3</sup> A narrativa em questão, além

---

3 H. P. Lovecraft (1987, p.4), ao refletir sobre uma das possibilidades da existência do horror desde os primórdios da literatura, afirma que uma de suas principais comprovações se encontra no “impulso que de quando em quando leva autores de tendências totalmente opostas a ensaiá-la em contos isolados, como se para aliviar suas mentes de certas formas fantasmais que de outro modo os obcecariam”. Ou seja,

disso, pode ser pendida, arriscamos essa hipótese, à estilística do gótico, uma vez que muitos dos elementos canônicos dessa corrente estética podem ser encontrados ao longo desse conto. Neste artigo, temos o objetivo de ler o enfatizado trabalho de Snege, portanto, à luz da ficção gótica, mas, antes que penetremos de fato na análise desse conto, buscaremos traçar na seção seguinte uma breve exposição teórica sobre esse tão importante e tão famoso subgênero da literatura de medo.

## OS ARTIFÍCIOS CANÔNICOS DO GÓTICO: ESPAÇO, TEMPO E MONSTROS

Em *O horror sobrenatural na literatura* (1927), H.P. Lovecraft (1987, p. 7) traça um panorama sobre a literatura de medo e afirma que “o conto de horror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem”. Ao longo da sua discussão mais geral situada já no segundo capítulo, intitulado “Os primórdios do conto de horror”, o mesmo ficcionista e crítico literário diz que

os exemplos mais antigos são na maioria em prosa: como o caso do lobisomem em Petronius, as horripilantes passagens de Apuleio, a curta mas célebre carta de Plínio, o Moço, a Sura, e a estranha compilação dos Prodígios pelo grego Flégon, liberto do imperador Adriano. É em Flégon que pela primeira vez encontramos a impressionante história da noiva defunta, Filíno e Macates, mais tarde contada por Proclo e nos tempos modernos formando a inspiração de *A Noiva de Corinto* de Goethe e de *O Estudante Alemão* de Washington Irving. (LOVECRAFT, 1987, p. 10)

---

podemos aplicar essa ideia ao próprio Jamil Snege, tendo em vista que seus contos com essa tendência são exceções.

Diante dessa discussão, entendemos que os aspectos temáticos e técnicos das narrativas de horror estão presentes há muito tempo na literatura, desde o seu período clássico, como podemos ver com as exemplificações ligadas a Petrónio e a Plínio, por exemplo. Júlio França (2019a), para citar outro exemplo dentre os críticos literários estudiosos das narrativas de medo, cita Homero e Dante como alguns exemplos de uma literatura mais clássica que se apoiavam em recursos técnicos e/ou temáticos para conferir efeitos de medo no interior da narrativa. Quando descreve uma parte do nono canto da *Odisseia*, França (2019a, p. 23, grifo nosso) diz que

[a] cena impressiona por sua violência explícita. Homero descreve em detalhes a repulsiva morte dos companheiros de Odisseu, esmagados, desmembrados e vorazmente engolidos pelo ciclope. Digno de nota é também o comportamento dos homens ante o feroz espetáculo antropofágico oferecido por Polifemo: os heróis estão aos prantos, paralisados pelo *horror* da cena.

Em outra situação, enquanto discorre sobre o espaço narrativo na literatura de medo, França (2019a, p. 27), sobre a *Divina comédia* (1472), diz que “[a] imaginação de Dante legounos assim aquela que é, muito provavelmente, a mais aterradora e detalhada representação de um espaço narrativo na história da literatura ocidental. Em outras palavras, o Inferno dantesco é o *locus horribilis* paradigmático”.

Por mais que tais elementos ligados às narrativas de medo estejam de fato presentes na literatura desde os seus períodos mais antigos, e Lovecraft (1987, p. 11) chega a citar, ademais, a sinistra



atmosfera de *A Divina Comédia*, o fantasma de *Hamlet* (1603) e as bruxas de *Macbeth* (1623), é com a escola gótica, no final do século XVIII, que o terror pela primeira vez é alçado de fato aos holofotes e o medo se apresenta como uma proposta estilística basilar, como um legítimo pilar de sustentação da narrativa: “coube a um inglês muito mundano e jovial — não outro senão Horace Walpole — dar forma definitiva àquele impulso crescente e tornar-se o verdadeiro fundador da história de horror literária como forma permanente” (LOVECRAFT, 1987, p. 14). Conforme Pedro Puro Sasse da Silva (2017, p. 111)

[mesmo] dentro de um lugar, momento histórico e grupo social específicos, não são todas as obras que, ao suscitar medo em um leitor, virão, por isso, a ser consideradas obras de horror nem pela crítica nem pelo público. Pode-se usar de exemplo *Paraíso Perdido* de John Milton: ainda que contenha em si elementos capazes de aterrorizar — e que talvez o tenham feito —, provavelmente nunca ocupou a prateleira de horror das livrarias.

Esse comentário, que se mostra oportuno aqui, nos faz compreender que Homero, Dante, Milton e Shakespeare, além de outros, abrigavam nas suas obras artifícios formais e temáticos que produziam efeitos ligados ao medo, ao horror, mas não é por isso que podem ser consideradas narrativas de terror, algo que viria a acontecer de modo mais concreto, como vimos há pouco com Lovecraft, com o advento da escola gótica, um grupo de autores e de textos que se apoia em uma série de recursos narrativos<sup>4</sup> que

4 Conforme os apontamentos de Lovecraft (1987, p. 15-16, grifos nossos): “A nova *parafernália dramática* consistia em primeiro lugar do castelo gótico, com sua lúgubre vetustez, vastas distâncias e labirintos, alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos, catacumbas malsãs escondidas e uma procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador”.

justamente compõe a tonalidade macabra impressa no primeiro plano da sua estilística. Dando prosseguimento aos nossos estudos atrelados a essa corrente literária, Júlio França (2019b, p. 9) evidencia que o

gótico é sobretudo um fenômeno moderno que carrega em si marcas profundas que o Iluminismo imprimiu no pensamento ocidental: das fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo; dos velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar; dos novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia.

Ainda segundo o pesquisador,

[enquanto] o racionalismo desalojava as crenças religiosas como modo preponderante de explicação do universo, e a literatura tornava-se cada vez mais realista e obcecada pelas minúcias da vida burguesa, a literatura gótica setecentista funcionou, com suas ambivalências, como uma tentativa de lidar com as *incertezas* dessa transformação, preenchendo com mistérios e elementos sobrenaturais as lacunas do Iluminismo. (FRANÇA, 2019b, p. 9, grifo nosso)

Observamos que, à luz dos comentários de França, o gótico, em termos contextuais, se situa em um momento de transição na história, relacionando-se com as “fissuras” sobre as concepções teológicas da época, com o nascimento dos “horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia” e com outros fatores que estão ligados às *incertezas* daquele período. Conforme os apontamentos, compreendemos, além do mais, que os mistérios e os elementos sobrenaturais, constantemente presentes nessa corrente estética, parecem representar, entre

outras coisas, as bruscas transformações encontradas no âmbito teológico e tecnológico da época.

Em termos estilísticos, os mistérios e os elementos sobrenaturais são pilares de sustentação da ficção gótica, os quais produzem efeitos fundamentais para a consolidação do perfil sombrio e insólito dos seus textos. Tais artifícios, é preciso dizer, são potencializados por uma série de outros aspectos de composição, a exemplo do que vemos, em primeiro lugar, com o espaço narrativo, sobre o qual são evocados os principais acontecimentos aterrorizantes, geralmente locais internos, como casas, castelos e lugares semelhantes, embora em alguns casos encontremos exemplos de áreas externas. Tais ambientes hostis são chamados, mais especificamente, de *locus horribilis*,

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, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o ser humano moderno – exprimem ante o espaço físico e social em que habitam. (FRANÇA, 2019b, p. 11-12)

Para que ilustremos rapidamente, em termos de ambientação interna, sobre a qual “as personagens funcionam como joguetes, títeres do próprio espaço que não proporciona saída” (MENON,

2013, p. 83), podemos trazer *O castelo de Otranto (1784)*, considerado pela crítica o romance-inaugural do gótico:

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a parte que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. (WALPOLE, apud MENON, 2013, p.82)

Em relação aos ambientes externos, Robert Mighall aponta que, no século XIX, existiu uma corrente chamada “gótico urbano”, quando, por exemplo, “Charles Dickens e o romancista popular G.W.M. Reynolds retrataram cenas de crime e horror nos cortiços miseráveis de Londres em narrativas tão *vastas e labirínticas* quanto os bairros onde eles se erguiam” (2015, p. 45, grifos nossos). Sobre *O médico e o monstro* (1886), as escuras madrugadas londrinas, ainda que iluminadas por lampiões em alguns dos seus trechos, provocam certos perigos e ameaças, justamente pelos seus efeitos de climatização, nos entornos do investigador principal, Utterson, o qual se desloca constantemente na trama para os locais mais obscuros da cidade com o objetivo de investigar o estranho caso sedimentado no interior da narrativa. Vejamos um exemplo, quando Utterson, já assustado com os atos de Hyde, vai nitidamente desconfortado e apavorado até a casa deste:

A essa altura já eram nove da manhã, e o primeiro nevoeiro da estação baixou dos céus qual uma grande mortalha cor de chocolate. Como o vento

continuamente atacava e punha em debandada aquelas massas belicosas de vapor, o sr. Utterson pôde apreciar um número incrível de graus e tons de penumbra enquanto o cabriolé avançava lentamente pelas ruas; isso porque se, num lugar, estava escuro como nas profundezas da noite, mais acolá havia um brilho soturno e intenso de marrom, como a luz de estranha conflagração [...] O lúgubre Soho – deixando entrever em cenas cambiantes seus caminhos lamacentos, transeuntes mal-ajambrados e lampiões que nunca se apagavam ou tinham sido acendidos de novo para combater aquela funérea retomada da escuridão – parecia, aos olhos do advogado, o bairro de alguma cidade vista em pesadelos. (STEVENSON, 2015, p. 84-85)

Os elementos cenográficos, para o gótico, são demasiadamente importantes para a execução dos seus efeitos relacionados à produção de medo, já que os cenários labirínticos e perigosos movimentam o enredo, vimos isso no fragmento há pouco enfatizado, mas é interessante apontar que, em muitos casos, o gótico expande a sua estratégia cenográfica para simbolizações que enriquecem a construção narrativa:

Chris Baldick, numa introdução muito ágil ao gênero gótico, observa que essa “ficção é caracteristicamente obcecada por velhas construções como lugar onde ocorre a ruína humana. O castelo ou a casa gótica não é apenas um prédio velho e sinistro; é um espaço de degeneração, até mesmo de decomposição...”. Assim, a geografia e o meio ambiente não se limitam a suprir efeitos atmosféricos, oferecendo uma localização apropriada para explorar os temas da história. (MIGHALL, 2015, p. 21)

Além das questões geográficas, a ficção gótica, quando analisada pela sua fortuna crítica, também é diversas vezes realçada à luz do aspecto da fantasmagoria, ou melhor, à luz de uma misteriosa presença fantasmagórica do passado que se instala no presente da trama e impulsiona, exatamente no *locus horribilis*, os principais eventos dramáticos do texto:

Sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si 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 afastar 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. (FRANÇA, 2019b, p. 12)

Podemos ilustrar esse caso com um exemplo de um gótico mais tardio, com um dos maiores clássicos de Edgar Allan Poe, o conto “O gato preto” (1843), que acompanha a história de um indivíduo que, por causa de problemas relacionados à embriaguez, passa a ser agressivo com os seus animais domésticos, inclusive com Pluto, um gato preto que acaba sendo enforcado pelo personagem principal. Este, no entanto, graças a seus atos, passa a ser *assombrado* pelo bichano brutalmente assassinado. Ele diz: “Por meses não consegui me libertar da imagem *fantasmagórica* do gato” (POE, 2012, p. 85, grifo nosso). Após uma série de

coincidências serem concretizadas na trama, com destaque para uma mancha branca situada no peito do seu novo gato, responsável por formar “a imagem de uma coisa hedionda – de uma coisa macabra – do PATÍBULO!” (POE, 2012, p. 87), o narrador-personagem comenta que tinha “pesadelos de indizível medo” (POE, 2012, p. 87), afirmações apoiadas em campos semânticos compostos por vocábulos pendidos ao terror, que evidenciam, entre outras coisas, que o mesmo passou a ser assombrado por uma espécie de fantasmagoria.

Evidenciando ainda mais esse caráter fantasmagórico nesse conto de Poe, é relevante que citeamos o desfecho da narrativa, afinal, a assombração do gato é quem revela o paradeiro da mulher assassinada pelo protagonista. Depois de o assassino bater com a sua bengala na parede da qual servira de túmulo, eis o que ocorre:

Fui atendido por uma voz vinda da tumba! – por um gemido, inicialmente abafado e fraco, como de uma criança a soluçar, e depois se dilatando rapidamente em um grito longo, elevado e contínuo, inteiramente anômalo e inumano – um guincho lamurioso, metade horror e metade triunfo, tal como só poderia ter brotado do inferno num esforço combinado das gargantas dos condenados em sua agonia e dos demônios que exultam na danação. (POE, 2012, p. 90)

Essa passagem é o ápice da assombração originada pelos atos fantasmagóricos e é responsável por desencadear a condenação máxima do protagonista, um tipo de movimento que se encaixa perfeitamente naquilo que é afirmado por Josalba Fabiana dos Santos (2013, p. 144), que “o fantasma é um mensageiro, ele sempre tem algo a comunicar de um lado para o outro: seja

mostrando, se mostrando, falando ou emitindo ruídos”. Assim sendo, menos o destrambelhamento do narrador-personagem, mas mais a ação do gato-espectro, revelou o seu crime, lembrando que, de um modo geral, “o fantasma é uma figura de revelação de enigmas e segredos e é um justiceiro.” (SANTOS, 2013, p. 145).

Dentre os principais aspectos ressaltados pela fortuna crítica sobre a ficção gótica, encontra-se também, com grande relevância, a presença da personagem monstruosa: “na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades” (FRANÇA, 2019b, p. 12). Se estas, segundo Jeffrey Cohen (2000, p. 25-26), “[nascem em] encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural”, sendo que “[os] monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (COHEN, 2000, p. 27), é interessante pensar naquilo que já foi discutido acerca do nascimento do gótico, lançado, digamos assim, justamente em um momento de transição, em um período de transformações e de incertezas. Em *O Médico e o Monstro*, o duplo de Jekyll, o sr. Hyde, é potencialmente perigoso, é ele que alça a narrativa aos seus momentos mais violentos e mais tenebrosos, e é preciso destacar que, no final do século XIX, época na qual o romance de Stevenson foi lançado, a ciência, nos seus mais diversos campos, era desenvolvida exponencialmente. O século XIX, inclusive, foi um período marcado por diversas transformações e novidades, algo que vai ao encontro dos experimentos sinistros e trágicos realizados por Jekyll. Complementa Mighall (2015, p. 50):

Se a primeira geração de romancistas góticos situava o terror ficcional nas florestas e em



castelos da Itália e da Espanha, a tradição que se desenvolveu depois de Stevenson exibiu um interesse fisiológico distinto, demonstrando que o corpo e a mente dos indivíduos eram capazes de prover horrores próprios como local de indesejáveis heranças e retornos. O conde Drácula de Bram Stoker, com seus quinhentos anos de idade, é, como Hyde, em parte um “tipo criminoso” atávico, notável por suas feições grotescas e também entrevisto a partir dos testemunhos dos advogados e médicos que o investigam. O dr. Moreau de H.G. Wells conduz experimentos em evolução acelerada, tentando extrair seres humanos de animais, assim como Jekyll liberou o animal que existia dentro de um homem [A ilha do dr. Moreau (1896)]. O grande deus Pã (1894) e Os três impostores (1895) de Arthur Machen envolvem estranhos experimentos e testemunhos fragmentários registrando horríveis transformações corporais, pecados inenarráveis e indivíduos indescritíveis.

Todos os casos podem ser lidos como *novidades* no campo da ciência, são reflexos de um período, do período em que essas obras foram lançadas, época, como já citamos, ligada a incontáveis transformações, que trazem consigo, por conseguinte, ansiedades e incertezas: “o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise” (COHEN, 2000, p. 31). Para Cohen (2000, p. 26), ainda, “o *monstrum* é, etimologicamente, ‘aquele que revela’, ‘aquele que adverte’”, e desde a Idade Média, segundo Claude Kappler (1994, p. 335), “monstro e prodígio são sinais que precedem e prefiguram acontecimentos, são um aviso dele através de sentido oculto: por isso é que monstros são material de interpretação, para não dizer de adivinhação” (KAPPLER, 1994, p. 335).

Esses alertas, sinais, advertências, sejam mais explícitos ou mais implícitos, podem estar diretamente ligados ao descontrole da ciência, que produzem monstrosidades como a de *Frankenstein* (1818), escrito por Mary Shelley, como a de *O médico e o monstro*, escrito pelo já citado Robert Louis Stevenson, ou como a de *O homem invisível* (1897), obra escrita por H.G. Wells. Concluimos que a criação da monstrosidade diz demais daqueles que o criaram e/ou dos tempos que o criaram, “[eles] nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos” (COHEN, 2000, p. 55). Na literatura gótica, a monstrosidade, de acordo com o que debatemos, pode personificar as incertezas de um período recheado de mudanças nas esferas ideológicas, científicas, sociais e artísticas.

Buscamos mapear, nesta seção, alguns dos principais aspectos textuais e contextuais destacados pela crítica literária sobre a ficção gótica, sendo fundamental enfatizar que esse nicho literário não se esgota frente aos artifícios citados e comentados aqui, pois o gótico, para além desses conceitos, é um tipo de estilística que pode carregar consigo outros vários aspectos mais tradicionais do gênero, afinal, como vemos com o próprio Lovecraft (1987), a estilística gótica se transforma com o tempo, ela se apropria de novas parafernalias dramáticas conforme aparecem novos autores e novas ficções. Na seção seguinte deste trabalho, finalmente esquadriharemos a obra proposta, “O homem atrás da porta”, diante da estilística gótica, não nos limitando a um movimento de somente encaixá-la aos artifícios canônicos dessa corrente

estética, mas sim buscando entendê-los, mais do que tudo, como importantes efeitos estéticos para essa narrativa.

## ANÁLISE

“O homem atrás da porta”, um conto de mais ou menos seis páginas, acompanha um sujeito misterioso que, já na iniciação da trama, é descrito nos seus aspectos físicos, embora tenha a sua identidade ocultada desse momento do texto até os instantes finais: “O homem vestia um terno escuro, elegante, porém de um tecido que produzia um brilho estranho, metálico, quase luminoso” (SNEGE, 1972, p. 37). Na sequência dessa descrição mais concentrada no figurino do indivíduo, o narrador em terceira pessoa diria que o mesmo carregava “no bolso do paletó um jornal dobrado, uma dessas edições de língua estrangeira que sempre chegam com uma semana de atraso” (SNEGE, 1972, p. 37). A normalidade se mostra presente até essa altura, até que, já no final do primeiro parágrafo, a virada da narrativa, digamos assim, passa a ser desenhada:

O homem puxou uma cadeira e sentou-se atrás da porta, ninguém lhe notou a presença. Mesmo porque ninguém imaginaria que houvesse um homem atrás da porta, calmo, solene, como se à espera de um avião ou de um trem, ou de um encontro marcado para dali a pouco. (SNEGE, 1972, p. 37)

A partir do momento em que o narrador afirma que o homem sentou *atrás da porta*, que ninguém notou a sua presença e que ninguém imaginaria a sua presença ali, um sentimento de estranhamento é criado, além de expectativas para saber quem

é esse personagem e o que ele busca executar. Sentar atrás de uma porta não é uma ação muito comum, ainda mais se levarmos em consideração, como pudemos ver nesse fragmento, o fato de que o mesmo personagem parece se esconder em um ambiente onde estão outras pessoas. De outra maneira, desta vez mais bem detalhada, o narrador descreve novamente a ação do homem misterioso:

Recapitulando: o homem entrou pela porta da frente, subiu as escadas, virou à direita ao chegar no pequeno hall que dava acesso aos cômodos e, *oculto* de todos, sentou-se atrás da porta da sala-de-estar. Todos na casa jurariam não ter visto pessoa alguma, tão inesperada e cautelosa sua visita: porém familiar, como se acostumado a passar todos os dias pela porta, subir em silêncio, temendo importunar uma velha tia asmática ou um filho neurótico. Assim o homem entrou e sentou-se atrás da porta, muito digno nos gestos – esperaria alguém – mas ali, dentro de uma casa estranha, e logo *escondido* de todos? (SNEGE, 1972, p. 38, grifos nossos)

Destacam-se, aqui, as caracterizações da cena, principalmente vocábulos como “oculto” e “escondido”, ambos atrelados ao homem atrás da porta, ambos no papel de reforçar o estranhamento acerca da ação do personagem e os mistérios nos entornos da identidade do mesmo. É notável, inclusive, o adjetivo “estranha”, referente à palavra “casa”, fator que nos faz *deduzir*, ainda naqueles primeiros passos do conto, que o homem em foco está em um ambiente onde não conhece as pessoas, isto é, ele não conhece os membros da casa. O questionamento situado no final do fragmento parece ser, além do mais, uma espécie de surpresa

vinda do próprio narrador, como se este também não entendesse muito bem a situação provocada pelo indivíduo misterioso.

Percebe-se que, logo depois, o narrador mudaria o seu foco narrativo e passaria a se concentrar nas ações mais banais de uma família comum:

A mulher recolheu a louça do jantar, pôs água para o café, atendeu o filho mais novo que pedia coca-cola. O marido encolhia-se na cadeira, contrariado, mascando o filtro do cigarro. Uma noite igual a todas as outras – ele chegando de mau humor, as crianças pedindo balas, a mulher retirando os pratos do forno, a empregada escondida no banheiro. (SNEGE, 1972, p. 38)

Nessa cena de ambientação, temos a impressão de se tratar das pessoas que não haviam notado a presença do homem atrás da porta (logo depois isso seria de fato confirmado). Nesse mesmo parágrafo, em seguida, veríamos que o narrador diz que o marido estava quieto, olhando de um lado para o outro, “como se farejasse na casa uma *presença incômoda*” (SNEGE, 1972, p. 38, grifos nossos). A expressão “*presença incômoda*” é instigante, nessa altura, para um conto que produz sutilmente, desde o seu primeiro parágrafo, uma aura misteriosa acerca de um determinado personagem. Tudo isso é ainda mais reforçado a partir do momento em que o narrador, mais uma vez, questiona: “Mas e aquele homem, que ninguém vira entrar, e que no entanto estava lá dentro, na mesma casa, oculto atrás da porta?” (SNEGE, 1972, p. 38-39). Não é gratuita a insistência do narrador em questionar a presença daquela figura que, segundo ele, é incômoda, é um tipo de movimento, aliás, que só reverbera ainda mais o suspense.

À medida que o conto é desenvolvido, aquela casa se torna um local delicado e que parece aos poucos justificar a presença silenciosa, e fantasmagórica, do homem na residência:

O marido queixa-se da sobremesa, não gosta do café, atira o guardanapo no chão. A mulher encolhe-se assustada na cozinha e chama o filho mais novo para junto de si, temendo que o marido o ferisse na sua incontrolada ira. Sempre a mesma cena – ele chegando acabrunhado, calado, deprimido; ela apressando-se com o jantar, providenciando a água para o café, a faca de melhor corte – ele detestava as facas do jogo do casamento, cegas e pesadas. (SNEGE, 1972, p. 39)

Os movimentos agressivos do marido, evidenciados pelo narrador, são seguidos pela constatação de uma mulher assustada. Em seguida, a atmosfera de instabilidade é consolidada: “A empregada afasta-se, fecha-se no banheiro, arruma os livros da estante, finge espanar superfícies imaginárias. Tem *medo* do patrão, receia-lhe a investida, os objetos atirados cegamente” (SNEGE, 1972, p. 39, grifo nosso). Enquanto isso, o “homem continua ignorado no seu esconderijo” (SNEGE, 1972, p. 40). Destaca-se, nesses pedaços do texto, uma conjunção de momentos mais delicados, apoiada no alto nível de agressividade de um personagem e nos efeitos consequentes provocados por ele (os medos da esposa e da empregada) que desenham gradualmente um lugar sinistro, um *locus horribilis*, arriscamos dizer.

Isso pode ser mais bem compreendido na medida em que o narrador nos informa que o “ambiente na cozinha é *tenso*: o marido *avança* em direção à mulher, as crianças gritam, ela enfrenta-o com uma expressão de ódio crescente” (SNEGE, 1972, p. 40, grifos

nossos). Nesse curto fragmento, o adjetivo “tenso” é bastante relevante para sintetizar a atmosfera predominante do interior daquela casa, e é notável, nesse mesmo momento, a escolha verbal por parte do narrador, “avança”. “Avançar” é um verbo geralmente relacionado, nesse sentido, a animais, e diante do medo das crianças, a mulher, como uma leoa, enfrenta-o, defende a sua cria. Embora o homem se arrependa logo depois das suas atitudes impulsivas, a animalização<sup>5</sup> não deixa de ser conferida por nós leitores. Aos poucos, então, podemos inferir que esse indivíduo é uma monstruosidade descontrolada, conduzida somente pela sua ira; ele é um pai, um marido e um patrão, mas que se mostra destemperado, ameaçador e violento, ele assusta e intimida todos os membros da casa.

Cada vez mais, então, inclinamos a nossa leitura para o fato de que a presença incômoda daquele “homem que entrou sem ninguém ver e que se sentara atrás da porta [e que] continua na mesma posição” (SNEGE, 1972, p. 40) é uma *fantasmagoria*, impulsionada, entendemos dessa maneira, pelos problemas internos daquele espaço narrativo, problemas que, por sua vez, são gerados por aquele monstro descontrolado que agride verbalmente e ameaça fisicamente os membros da residência, ou do *locus horribilis*. Nota-se que, de acordo com a nossa interpretação, os fantasmas estão presentes naquele ambiente por problemas do presente, mas, na afirmação que será destacada em seguida, deduzimos que esse cenário, delicado e assustador para

---

5 As escolhas verbais implicitamente esboçam uma espécie de animalização sobre o marido, a exemplo do que já vimos no seguinte fragmento: “como se *farejasse* na casa uma presença incômoda” (SNEGE, 1972, p. 38, grifo nosso). Nesse caso, o verbo “farejar” vai ao encontro da nossa premissa.

alguns dos membros da casa, ocorre já há algum tempo, ou seja, é um problema também do passado: “A mulher chora, tem vontade de abraçá-lo, sugerir-lhe que vá a um médico, interne-se” (SNEGE, 1972, p. 40). A sugestão de ir ao médico é um índice que parece afirmar, portanto, que aquelas ocorrências são corriqueiras, algo que pode ser encontrado, também, em outro momento do texto: “*Sempre a mesma cena – ele chegando acabrunhado, calado, deprimido; ela apressando-se com o jantar, providenciando a água para o café, a faca de melhor corte*” (SNEGE, 1972, p. 39, grifo nosso).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, buscamos discutir a ainda pouco estudada obra do paranaense Jamil Sneege, com uma ênfase maior no conto “O Homem Atrás da Porta”, o qual, dentre tantas leituras possíveis, pode ser inclinado a uma interpretação pendida ao gótico, já que, para além dos efeitos de mistério, explicitamente buscados pela narrativa, o texto em questão abriga consigo alguns elementos que podem muito bem ser alinhados aos principais recursos dramáticos explorados pelo gótico desde a sua gênese. É verdade que, nessa narrativa, por exemplo, não encontramos as escadas misteriosas, os locais labirínticos ou as ruas escuras e ameaçadoras, mas entendemos que o delicado e apreensivo interior daquela casa, somado àquele pequeno, mas significativo, espaço obscuro atrás da porta, onde o homem estranho se acomoda, nos lembra, em maior ou menor grau, o chamado *locus horribilis*. Muitos dos aspectos desse conto analisados por nós, aliás, não estão declaradamente abertos à estilística gótica, mas entendemos que pode haver uma convergência entre eles.



Além do que analisamos sobre a fantasmagoria e sobre a monstruosidade ao longo do tópico antecessor, podemos citar o fato de que “O Homem Atrás da Porta” carrega consigo um *campo semântico* favorável à criação de uma atmosfera de suspense, como vimos com expressões como “oculto” e “escondido”, duas simples palavras que potencializam o mistério nos entornos do homem obscuro. É importante destacar, ainda, o que Lovecraft (1987, p. 3) comenta rapidamente sobre um dos sentimentos de medo: “o mundo do desconhecido sempre será um mundo de ameaças e funestas possibilidades”. Aquele homem atrás da porta, entre outras coisas, pode ser lido como o *desconhecido*, como uma ameaça ou simplesmente como um alerta à família focalizada pelo narrador – sua aparição no local talvez seja uma advertência relacionada aos perigos de um homem descontroladamente agressivo, e já vimos neste artigo que o fantasma, lembrando que o marido no conto analisado parece farejar uma presença incômoda, é um possível mensageiro.

Ainda que o gótico e as narrativas de medo em geral estejam ausentes do cânone da literatura brasileira, quiçá laconicamente citados nas historiografias mais famosas, é possível encontrarmos, mesmo que mais implicitamente, obras que podem ser inclinadas a esse tipo de leitura, como é o caso da narrativa analisada aqui. Além de propormos neste artigo a abertura de algumas discussões sobre a pouco debatida obra de Jamil Snege, procuramos, neste trabalho, em relação às narrativas de medo, “buscar, através de um procedimento quase arqueológico, a presença de temáticas, motivos, enredos, personagens, construções de espaços narrativos e afins” (FRANÇA, 2019b, p. 7-8) na obra do autor paranaense, mais

especificamente no conto “O Homem Atrás da Porta”, econômico verbalmente, é verdade, mas potencialmente gótico.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A Cultura dos Monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. *A Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 25-55, 2000.
- FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 6-22, 2019b.
- FRANÇA, Júlio. Medo e Literatura. In: FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 23-38, 2019a.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, p. 118-162, 2003.
- KAPPLER, Claude. A Noção de Monstruosidade. In: KAPPLER, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, p. 289-361, 1994.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., Rio de Janeiro, 1987.
- MACHINSKI, Júlio Bernardo. Às Margens do Cânone: Relendo Jamil Snege. *Anais do SILEL*. V.2, n.2. Uberlândia: EDUFU, p. 1-17, 2011.
- MENON, Maurício Cesar. Espaços do Medo na Literatura Brasileira. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcelo de Oliveira (Org.). *As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 79-91, 2013.
- MIGHALL, Robert. Introdução. In: STEVENSON, Robert Louis. *O Médico e o Monstro: O estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde*. São Paulo: Penguin Companhia, p. 17-54, 2015.
- POE, Edgar Allan. O Gato Preto. In: POE, Edgar Allan. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, p. 81-92, 2012.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O Fantasma e o Duplo. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcelo de Oliveira (Org.). *As Arquiteturas do Medo e o Insólito Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p. 142-152, 2013.

SASSE, Pedro Puro. Coordenadas do Medo: uma proposta de análise da ficção de horror. In: SILVA, Alexandre Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Org.). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 110-121, 2017.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes Obras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 148-332, 2017a.

SHAKESPEARE, William. Macbeth. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes Obras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 487-598, 2017b.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein: ou o Prometeu Moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

SNEGE, Jamil. As Luzes. In: SNEGE, Jamil. *Contos de Repente*. Curitiba: Delfos Editora LTDA., p. 23-25, 1965.

SNEGE, Jamil. *Tempo Sujo*. São Paulo: Editora Escala, 1968.

SNEGE, Jamil. O Homem Atrás da Porta. In: SNEGE, Jamil. *A Mulher Aranha*. Curitiba: Editora Hoje, p. 37-42, 1972a.

SNEGE, Jamil. Bebebe. In: SNEGE, Jamil. *A Mulher Aranha*. Curitiba: Editora Hoje, p. 43-49, 1972b.

SNEGE, Jamil. A Mulher Aranha. In: SNEGE, Jamil. *A Mulher Aranha*. Curitiba: Editora Hoje, p. 51-56, 1972c.

STEVENSON, Robert Louis. *O Médico e o Monstro: O estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde*. São Paulo: Penguin Companhia, 2015.

WELLS, H.G. *O Homem Invisível*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.