

Fernanda Aquino SYLVESTRE

Cido ROSSI

organizadores

O FANTÁSTICO  
COMO GÊNERO  
E MODO  
ATEMPORAL

**O FANTÁSTICO  
COMO GÊNERO E  
MODO ATEMPORAL**



Fernanda Aquino SYLVESTRE  
Cido ROSSI  
(organizadores)

# O FANTÁSTICO COMO GÊNERO E MODO ATEMPORAL

Uberlândia - MG  
2023



Copyright © 2023  
Fernanda Aquino SYLVESTRE  
Cido ROSSI

Todos os direitos reservados.  
O FANTÁSTICO COMO GÊNERO E MODO ATEMPORAL

1ª Edição - DEZEMBRO 2023  
Projeto Gráfico: Wellington Donizetti  
Arte da Capa: Wellington Donizetti

CORPO EDITORIAL

Kenia Maria de Almeida Pereira (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
Fernanda Aquino Sylvestre ( Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
Nelson Luís Ramos ( UNESP/ São José do Rio Preto)  
Paulo Cesar Peres de Andrade ( Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
Claudia Fernanda de Campos Mauro (UNESP/Araraquara)  
Josilene Pinheiro-Mariz ( Universidade Federal de Campina Grande( UFCG)  
Flávia Andrea Rodrigues Benfatti (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
Elisabeth Gonzaga de Lima \_ Universidade Estadual da Bahia ( Uneb)

---

S985o

SYLVESTRE, Fernanda Aquino; ROSSI, Cido; Organizadores  
O FANTÁSTICO COMO GÊNERO E MODO ATEMPORAL

A 1ª ed / Uberlândia-MG: Editora Pojetium, 2023.

268p.; il.; 4881kb

ISBN: 978-65-998201-5-1

1. Literatura fantástica ; 2. Modo e gênero; 3. Vertentes do Insólito;

I. SYLVESTRE, Fernanda Aquino; II. Cido ROSSI;

IV. Título

CDD 800

---

As opiniões e os conceitos emitidos, bem como a exatidão, adequação e procedência das citações e referências, são de exclusiva responsabilidade dos autores.

É proibida a reprodução total ou parcial | Impresso no Brasil / Printed in Brazil

A comercialização desta obra é proibida

E-book para download gratuito

- APRESENTAÇÃO 7**  
Fernanda Aquino SYLVESTRE  
Cido ROSSI
- SOBRE ALGUMAS MANIFESTAÇÕES SONORAS DOS FANTASMAS 11**  
Silvia T. ZANGRANDI
- O FANTÁSTICO HORRÍFICO E A INADAPTABILIDADE DE LOVECRAFT REVISITADA 33**  
Lúcio REIS FILHO
- E SE...? CONFIGURAÇÕES DO RETROFUTURISMO NA LITERATURA FANTÁSTICA 59**  
Alexander Meireles da SILVA
- VIRGINIA WOOLF, "A HAUNTED HOUSE": VÓRTICES ESPÁCIO-ESPECTRAIS 87**  
Luciana COLUCCI
- O PÂNTANO DA TRISTEZA COMO REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA DEPRESSÃO EM A HISTÓRIA SEM FIM, DE MICHAEL ENDE 123**  
Débora Furtado MORAES  
Fernanda Aquino SYLVESTRE

**ENSINAR LITERATURA FANTÁSTICA EM UMA PERSPECTIVA SUL-SUL 155**

Josilene PINHEIRO-MARIZ

**A VIOLÊNCIA, O RACISMO E O SAGRADO: O GÓTICO EM CONTOS DE FLANNERY O'CONNOR 185**

Fernanda Aquino SYLVESTRE

Cynthia Beatrice COSTA

**O MORRO DOS VENTOS UIVANTES E CATHERINE EARNSHAW: FACES GÓTICAS E MELANCOLIA 207**

Luciana COLUCCI

Fernanda Aquino SYLVESTRE

Cinthia Raquel de Castro SILVA

**AULÉ 233**

Cido ROSSI

**AUTORES 259**

# APRESENTAÇÃO

As narrativas insólitas, em seus mais variados modos e gêneros, têm envolvido tanto leitores quanto espectadores – um fenômeno de longa data, que descende das narrativas orais de cunho maravilhoso, como contos de fada e outras manifestações do folclore, o que abarca vampiros, bruxas, monstros, gênios, dragões, demônios, seres mitológicos e outras tantas personagens intrigantes, misteriosas e assustadoras que habitam um universo no qual nos confrontamos com o impossível. A literatura, o cinema e a televisão têm se apropriado desse universo e o subvertido, desdobrando-o em um sem-número de facetas: da repulsiva criatura do *Frankenstein* de Shelley aos robôs da ficção científica de Asimov, do *Nosferatu* de Murnau às recentes releituras de *Drácula*; dos horrores de Maupassant e Poe, passando pelas figuras mágicas de Tolkien, à fantasia contemporânea de Salman Rushdie, Neil Gaiman, Ian McEwan, Kazuo Ishiguro e tantos outros, provando que o interesse pela fantasia reinventa-se cultural e historicamente ao longo do tempo. Pensando nessa permanência dos diversos “fantásticos” e na sua extensão para diversos suportes, o livro *O Fantástico como gênero e modo atemporal* acolheu textos do fantástico de maneira ampla, em suas diversas manifestações artísticas.

O texto *Sobre Algumas Manifestações Sonoras Dos Fantasmas*, de Silvia T. Zangrandi, investiga um aspecto negligenciado das narrativas fantasmagóricas: a voz do fantasma. Em *O Fantástico Horrífico e a Inadaptabilidade de Lovecraft Revisitada*, Lúcio Reis Filho busca entender como Lovecraft fala a outras épocas, bem como a relevância de sua obra na contemporaneidade, mergulhando no fantástico horrífico e na inadaptabilidade de Lovecraft para o cinema. Alexander Meireles da Silva, no texto *E Se...? Configurações do Retrofuturismo na Literatura Fantástica* aborda o retrofuturismo, partindo da discussão sobre seu entrelugar para em seguida destacar o modo como ele vem sendo trabalhado por meio da literatura, das histórias em quadrinhos e dos jogos de RPG no Brasil. Em *Virginia Woolf, “A Haunted House”: vórtices espaço-espectrais*, Luciana Colucci faz um estudo do espaço no conto “*A Haunted House*”, mostrando como a escritora inglesa redesenha a maquinaria gótica walpoliana. O texto *O Pântano da Tristeza como representação literária da depressão em A História Sem Fim*, de Michael Ende, escrito por Débora Furtado Moraes e Fernanda Aquino Sylvestre, discorre sobre os efeitos do Pântano da Tristeza em Artax e como esses efeitos podem ser considerados uma representação metafórica da depressão. Josilene Pinheiro-Mariz, em *Ensinar literatura fantástica em uma perspectiva Sul-Sul*, apresenta possibilidades de ensino da literatura fantástica de maneira decolonial, a partir de narrativas indígenas. No texto *A Violência, o Racismo e o Sagrado: O Gótico em Contos de Flannery O’Connor*, Fernanda Aquino Sylvestre e Cynthia Beatrice Costa discutem esses temas em contos da escritora, assim como a construção do humor negro e da ironia usados como recurso estético por O’Connor em suas narrativas.

Luciana Colucci, Fernanda Aquino Sylvestre e Cinthia Raquel de Castro Silva, no texto *O Morro dos Ventos Uivantes e Catherine Earnshaw: Faces Góticas e Melancolia*, debatem as temáticas do gótico e da melancolia para mostrar a complexidade configurativa e a profundidade psicológica da protagonista Catherine Earnshaw. Por fim, em *Aulë*, Cido Rossi aborda a importância da personagem Aulë, divindade do panteão criado por J. R. R. Tolkien em *O Silmarillion*, para o universo ficcional desse autor.

Fernanda Aquino SYLVESTRE  
Cido ROSSI  
organizadores



# **SOBRE ALGUMAS MANIFESTAÇÕES SONORAS DOS FANTASMAS**

Silvia T. ZANGRANDI

## **1. BREVES OBSERVAÇÕES SOBRE OS FANTASMAS CONTEMPORÂNEOS**

Segundo Carl Jung, há uma crença difusa na existência de seres feitos de ar ou sopro que rondam os seres humanos. Um dos topos mais associados à literatura fantástica é certamente o fantasma. Em todas as literaturas de todos os tempos e lugares, essa presença é paradoxalmente viva: os fantasmas povoam o imaginário humano porque são a manifestação da vida humana além da morte. No século XX, o elemento irreal é aceito sem causar espanto, admiração ou incredulidade: o século recém-concluído reage com o repertório fantástico tradicional, reconhece a interseção dos planos real e imaginário da experiência e a relação ambígua existente entre os dois planos, neutraliza os efeitos assustadores e, conseqüentemente, o fato incomum vivido assume fins libertadores para quem o relata.

O fantasma, que é substancialmente um elemento de estranheza e desconhecido, não vem de fora ou de longe, mas está intimamente ligado ao familiar, pois, para dizer com Bloch (1994), é uma entidade que pertencia ao mundo dos vivos. Para a contemporaneidade, a relação com o fantasma implica um momento de reapropriação do inconsciente: a história de fantasmas da segunda metade do século XX quer privilegiar a busca pelo mundo interior e o si mesmo.

Quem pensou que, após a descoberta do inconsciente por Sigmund Freud, os escritores teriam perdido interesse nas histórias de fantasmas, uma vez que o lado misterioso da mente humana seria mais intrigante do que uma figura inconsistente que se move entre as salas de um palácio desabitado, estava errado. Na verdade, como sabemos, as presenças fantasmais continuam a atrair a atenção de muitos escritores do século XX mudando, porém, a perspectiva: a atmosfera está entre nostalgia, angústia e comédia, as descrições realistas contrastam com a situação irreal e com o absurdo da situação. Tudo isso nos deixa confusos: é assim que o fantasma se torna porta-voz dos pesadelos e tensões da modernidade. Um conto longo que exemplifica maravilhosamente essa condição é “Ti trovo un po’ pallida” (2007), de Carlo Fruttero, um conto cerebral que atrai o leitor graças a certas descobertas e, ao mesmo tempo, o afasta devido às dificuldades encontradas para seguir o fluxo dos eventos. A voz narrativa é de Gea, que será descoberta apenas por meio de pistas espalhadas no texto de que é um fantasma. Gea não assusta ninguém, pois é recebida com indiferença pelos vivos. Na verdade, diante da primeira vez que se vê como fantasma no espelho, é ela quem fica assustada: “urlo. Sia pure in perfetto silenzio, urlo” (FRUTTERO, 2007, p. 30). De acordo com o autor,

una tradizione di ghost stories nella letteratura italiana non c'è. [...] l'idea del fantasma che si aggira lamentoso o minaccioso per umide scale in penombra non ha mai attirato lo scrittore italiano [...] ambientare una storia di fantasmi in un castello significa oggi scontrarsi con un cliché monumentale: il castello stesso. [...] si può retrocedere di qualche secolo, infilarsi nel pastiche storico, con spade e giustacuori, merletti e parrucche. Ma sapevo che non sarei stato capace, mi sarebbe venuta una parodia [...] per me la sfida [...] stava nel tenermi lontano dal tenebroso [...] insomma dal gotico o neogotico, e tentare un ribaltamento completo: una storia di fantasmi in pieno sole, con cortei di macchine in smanioso movimento tra colli e vallate, la superficiale rapacità del turismo estivo, la chiacchiera di una comitiva. (FRUTTERO, 2007, p. 54 e p. 64-65)

Os fantasmas, como entidades que ficam no meio do caminho entre a vida terrena e a vida ultraterrena, mantêm algumas características humanas, como a voz. Antonio Tabucchi, tradutor para o italiano de Pessoa e autor de um romance assombrado por fantasmas, *Requiem. Uma alucinação* (1991), reflete sobre a associação fantasma-voz e escreve: “l’immagine del defunto appare, si materializza grazie alla voce” (TABUCCHI, 2003, p. 24-35) e, contando o encontro com o pai falecido, informa que “il turbamento era dovuto [al] fatto che mio padre mi avesse parlato [...] mi aveva turbato il semplice suono della sua voce” (TABUCCHI, 2003, p. 27). A análise aqui proposta pretende considerar alguns escritos do final do século XIX e, sobretudo, do século XX, principalmente italianos, mas não só, com o objetivo de criar um mapeamento que leve em conta o uso da voz, na convicção de que “a voz, como vontade de

dizer, é vontade de existir. Nela, uma ausência se torna presença e capta as redes de mensagens difundidas através do tempo e do espaço” (ZUMTHOR, 2000, p. VIII, tradução nossa). Este estudo parte da ideia de investigar um aspecto negligenciado desse tema: a voz do fantasma. No século XX, ao lado dos sons não verbais peculiares dos fantasmas (gemidos, gritos, risadas), esses seres liminares se comunicam com os vivos por meio de uma voz caracterizada graças à presença de adjetivos e advérbios. Como veremos, os fantasmas que não se afastam da tradição compartilham qualidades vocais com tons baixos, às vezes nasais; o timbre é zombeteiro, a elocução é lenta. Quanto mais nos aproximamos da contemporaneidade, mais a voz do fantasma se torna fraca, delicada, quase gentil, para enfatizar a vontade de continuar se relacionando com os vivos que sabem captar os sinais deste outro mundo.

## **2. OS FANTASMAS E OS SONS NÃO VERBAIS**

No imaginário coletivo, os fantasmas geram ruídos e produzem sons não verbais com a intenção de aterrorizar os vivos. No entanto, no século XX, são poucas as histórias que seguem esses padrões do passado; como exemplo, pode-se citar o conto “Fantasmi”, de Enrico Morovich, no qual é narrada a história de uma menina morta de medo por ter visto fantasmas “sospirosi e misteriosi” que fazem ranger as tábuas do chão “con raffinata crudeltà” (MOROVICH, 1938, p. 71). O mecanismo sobre o qual repousam suas escritas fantasmagóricas, e em geral as do século XX, é também de outro tipo: muitas vezes trata-se de seres singulares, contados de forma paródica na qual a ridicularização do tópico é evidente, como veremos em breve.

Mais frequentemente, os ectoplasmas do século XX parecem se infiltrar silenciosamente no dia a dia dos vivos para fazer uma visita, para informar, para procurar companhia, por saudade da vida. Os *revenants* protagonistas do conto de Dino Buzzati “Fatterelli di città: Spiriti” (1970) produzem ruídos que, por definição, são atribuídos a fantasmas, mas esses ruídos são bem recebidos pelo dono da casa. Na verdade, o narrador conta a história de seu velho tio “orgoglioso per l’intensa attività notturna di alcuni aviti spiriti” (BUZZATI, 2002, p. 201) que moravam em seu palácio; quando, por problemas econômicos, o tio teve que se mudar para um apartamento na cidade, ele ficou feliz que, paralelamente ao suicídio de seu criado, eles também começaram a ser ouvidos nesta nova casa “strani rumori di passi e di mobili spostati; con indicibile consolazione di mio zio”. Mas logo “i romantici strepiti” desapareceram, devido ao tumulto das cidades: o caos das grandes cidades anula a presença dos fantasmas.

Para Virginia Woolf, é a nostalgia que leva o “ghostly couple” do conto “A Haunted House” (1944) a voltar entre os vivos “to seek their joy [...] Stooping, holding their silver lamp above us, long they look and deeply” (WOOLF, 1973, p. 10-11). Esses fantasmas não querem se materializar, nem mesmo querem provocar terror. Sua sensibilidade, algo absolutamente novo nos contos de horror, se expressa no “whispering not to wake us” (WOOLF, 1973, p. 10) e no dizer “quietly [...] or we shall wake them” (WOOLF, 1973, p. 9). Em suma, de acordo com Antonio Tabucchi, “le inquiete presenze dei fantasmi cercano contatti. Ma non sono possibili veri dialoghi, bisogna rassegnarsi a linguaggi bizzarri, non traducibili, affidati a stratagemmi inventati sul momento” (TABUCCHI, 1987b, p. 60).

A história “Gli stivaletti grigi e neri”, presente na coletânea de Mario Soldati *Storie di spettri*, conta a história, entre sonho e

realidade, de um amigo do narrador, Filippo Tasca, e sua decisão de se retirar para a casa de colina do tio recentemente falecido. Depois de um excelente jantar, regado, admite Filippo, por duas garrafas de Freisa, o homem decide passar a noite na casa de campo, mas no meio da noite é acordado pelo som de saltos altos no corredor: um passo de mulher inconfundível. Ao amanhecer, Filippo ouve um baque vindo do andar de cima. Uma vez no sótão, ele encontra, em um dos baús com as iniciais da esposa do tio desaparecida anos atrás, um par de botinas femininas, cinzentas e pretas: “Li presi tra le mani, li accarezzai. Erano leggermente rigonfi e tiepidi, come se fossero stati calzati fino a un momento prima” (SOLDATI, 1962, p. 163).

Na noveleta *Il cocchiere* (1939), a jovem Elsa Morante coloca ao lado do protagonista o fantasma de um cocheiro horrível, alguns fantasmas benevolentes que o ajudam e um ambiente de sonho. O cocheiro fantasma é descrito como tendo um rosto sem nariz, um sorriso cruel e olhos vermelhos como rubis que “battevano sui vetri qualche tocco, discreto, e facevano scricchiolare le finestre e ballare il letto” (MORANTE, 2002, p. 12). Torna-se evidente como “o reconhecimento do sinal é determinado por uma hipótese de sentido ditada por expectativas. Às vezes, o significado é entendido antes mesmo de a voz ser pronunciada” (ALBANO LEONI, 2017, p. 72, tradução nossa): não é por acaso que Ortese fala de um “orecchio ansioso” porque está esperando a chegada do fantasma. “Dei passi – sommessi –, un respirare raccolto, qualche colpetto di tosse, un fruscio [...]: queste cose significavano al nostro orecchio ansioso, che lo Spettro era [...] in casa” (ORTESE, 2001, p. 85): abre-se assim o singular conto longo de Anna Maria Ortese, “Il fantasma” (1941), em que uma narradora anônima, anos depois, narra, confessando,

porém, que pode ter sofrido “una allucinazione”, o encontro com seu tio Alberto, falecido ainda jovem mas que de repente reapareceu como um homem maduro na companhia de seus dois filhos, que nunca existiram de fato. Tosses, sussurros, passos e móveis sendo arrastados são, de fato, imediatamente conectados à vida após a morte, graças ao conhecimento de um mundo compartilhado entre quem produz o som e quem o ouve. O fantasma criado por H. G. Wells em *The Story of the Inexperienced Ghost* (1904), além de sacudir correntes na vã tentativa de assustar o protagonista, emite sons, a seu ver aterrorizantes, em que o ser se identifica com sua própria voz:

he [...] raised his arms, spread his hands in approved ghost fashion [...] and he emitted a faint, drawn-out “Boo” [...] “Boo” I said. “nonsense. You don’t belong to *this* place [...] You haven’t any business to haunt here [...] going about in the careless way you do, some poor little mite could easily come upon you and be scared out of her wits”<sup>1</sup>. (WELLS, 1904, p. 99)

O resultado que obtém, como se vê, é um conselho lacônico do homem: “if I were you [...] I’d vanish right away” (WELLS, 1904, p. 99); posteriormente, ele sugere ao fantasma uma maneira de sair:

1 Sobre a onomatopeia “boo” atribuída a fantasmas nos países e culturas de língua inglesa, lemos que “ghosts were saying ‘boo!’ by the middle of the 19th century, though the exclamation had been used to frighten English-speaking children for at least 100 years before that [...] The combination of the voiced, plosive *b*- and the roaring *-oo* sounds makes *boo* a particularly startling word. Some linguists argue that the “ooh” or “oh” sounds can be pronounced at a higher volume than other vowel sounds, such as the “ee” in “wheel.” Since *boo* is a monosyllable, it can also be said very quickly, which may add to its scariness” (<https://slate.com/human-interest/2011/10/why-do-ghosts-say-boo.html>).

“the thing you’ve got to do is to get out of this get out of this [...] You pull yourself together and *try*” (WELLS, 1904, p. 103, grifo do autor). O fantasma perdeu todas as conotações assustadoras, as ações que sempre realizou agora não têm sentido e isso explica sua depressão, “began to sob and sob” (WELLS, 1904, p. 103).

### **3. QUANDO O FANTASMA FALA...**

Os fantasmas que encontramos até agora, além de produzir ruídos, aparentemente não dão origem a nenhum tipo de comunicação. Aparentemente, no entanto, porque o ato comunicativo vai além dos dados puramente semânticos ligados à palavra: até os sussurros e os gemidos são portadores de mensagens inequívocas. É necessária uma predisposição de espírito, a vontade de entrar em contato com essas entidades que compartilham com os vivos a mesma origem (foram seres humanos), muitas vezes também a mesma cultura e pertencimento social, elementos que permitem a comunicação, componente fundamental das relações humanas. Tabucchi explica isso muito bem: “in quelle notti ricevetti molte storie [...] la maggior parte del tempo la passai ad ascoltare. Quelle presenze avevano desiderio di parlare, e io stetti a sentire le loro storie cercando di decifrare comunicazioni spesso disturbate, oscure e sconnesse” (TABUCCHI, 1987a, p. 61).

Como vimos, o fantasma do conto homônimo de Anna Maria Ortese (1941) mostra sua sensibilidade através de seus gemidos: “singhiozzava [...] smarrito [...] con un fazzolettino di seta, ricamato a punto in croce [...] a modo di graziosa damigella, si toccò l’occhio destro” (ORTESE, 2001, p. 114-117). Além disso, em relação aos

fantasmas encontrados até agora, sabemos que ele fala: na verdade, nos é dito que ele sabe entreter seu público com “straordinaria verve” (ORTESE, 2001, p. 121). No entanto, não sabemos qual é o timbre de sua voz, o narrador não o indica, mas podemos supor que seja agradável, uma vez que o público o escuta com interesse. Isso encontra fundamento na declaração do narrador, que fala de “straordinaria vivacità”.

De modo mais detalhado, leiamos Oscar Wilde no famoso “The Canterville Ghost” (1887): até Sir Simon, o fantasma que assombra o castelo de Canterville, sacode correntes pesadas, “hollow groans”, “wild shriek of rage” (WILDE, 1992, p. 21) e “recovered himself and determined to give his celebrated peal of demoniac laughter” (WILDE, 1992, p. 33). Sir Simon, quer por clichê ou por necessidade, expressa seu status de fantasma honrado gritando. Como explica Zumthor, “emoções muito intensas provocam a emissão da voz, não necessariamente da linguagem: o grito inarticulado, o gemido puro” (ZUMTHOR, 2000, p. IX, tradução nossa). Quando o fantasma converte seus gritos em palavras com sentido completo e explica à jovem Virginia Otis, filha da família norte-americana que alugou a casa, quais são suas tarefas – “I must rattle my chains, and groan through keyholes, and walk about at night [...]. It is my only reason for existing” (WILDE, 1992, p. 65) –, finalmente temos conhecimento do som de sua voz, que é “petulantly [... and] meekly” (WILDE, 1992, p. 65). O comportamento de Sir Simon, que produz os sons característicos dos fantasmas de valor, demonstra que a ação e a palavra estão intimamente ligadas: a palavra, que ele usa para explicar quais são as ações que competem a uma entidade como a sua, torna-se o resultado da ação. A história é distinguida

pelo tom zombeteiro em relação àqueles que acreditam na existência de ectoplasmas: sabemos, de fato, que Sir Simon terá pouco sucesso como fantasma porque a família Otis, firmemente ancorada no materialismo norte-americano, não ficará assustada, mas, pelo contrário, dará conselhos e adotará todas as medidas para que não seja perturbada por suas ações.

Na segunda metade do século XX, ainda aparecem fantasmas que potencialmente são capazes de produzir sons assustadores, mas tais presenças, paradoxalmente, são utilizadas para reduzir a intrusão do sobrenatural (BRIGGS, 1988) e, muitas vezes, para ridicularizar o tópico: numa época em que já não é possível acreditar no fantástico, ou o ridicularizamos ou o lamentamos. Giorgio Manganelli explica claramente essa orientação. Em sua obra *Centuria. Cento piccoli romanzi fume* (1979), ele nos informa que “un fantasma può meditare, leggere, camminare, e se è abbastanza stupido o annoiato, fare rumori e scuotere le tende [...] se c’è qualcuno da spaventare” (MANGANELLI, 1995, p. 97).

Muitos fantasmas se comunicam com os vivos e, além de produzirem sons não-verbais, dão vida a conversas reais por meio das quais somos informados sobre a qualidade da voz: no conto “Chi fu?” (1896) sabemos que o ectoplasma tem voz grave (“cominciò a parlarmi a bassa voce”); no famoso conto “Il mantello” (1940), de Dino Buzzati, o jovem se expressa “lentamente e [in modo] assai grave” (BUZZATI, 1995, p. 141); no conto “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa”, de Antonio Tabucchi, a voz do Tadeus é “nasale, un po’ strascicata, con qualcosa di ironico nel timbro” (TABUCCHI, 1991, p. 19), enquanto, ao lembrar o encontro com o fantasma do pai, depois de declarar que é difícil “coglierne il timbro” (TABUCCHI, 2003, p. 35), escreve:

mio padre mi parlò in portoghese. Ma il “suo” portoghese, quello che io ascoltai [...] possedeva le tonalità dell’ansia, della nostalgia, del languore, della tenerezza e rassegnazione, che appartengono esclusivamente al toscano rustico della mia infanzia. E soprattutto, e senza possibilità di equivoco, era la tonalità della voce di mio padre. (TABUCCHI, 2003, p. 34)

No conto *He* (1926), da pena de Howard Phillips Lovecraft, famoso por seus contos horrendos, o narrador conhece um homem ao atravessar, em uma noite nublada, pátios e ruelas labirínticas de Nova York. O fantasma nunca é mencionado abertamente na história, porém o leitor não tem dúvidas sobre sua verdadeira identidade, basta ler esta descrição: “his flesh, though dry and firm, was of the quality of ice” (LOVECRAFT, 2016a, p. 146). Temos duas indicações dele: a roupa, antiga e preciosa, e a voz. Ao contrário do cenário aterrorizante, a voz é leve (o adjetivo “softly”, assim como o advérbio “suavemente”, repetem-se várias vezes), mas sombria: “his voice proved phenomenally soft and hollow, though not particularly deep [...] When he spoke at length, his soft, hollow, and carefully muffled voice not infrequently quavered” (LOVECRAFT, 2016a, p. 149). Sua fala revela sua origem ancestral, que é de fato definida como “familiar speech of another day” (LOVECRAFT, 2016a, p. 147). Observem-se as escolhas adjetivas feitas por Lovecraft, que giram em torno da esfera dos sons graves, como as histórias de fantasmas nos acostumaram a ler.

A atenção ao timbre da voz também é colocada no conto “The Strange High House in the Mist” (1931), uma casa empoleirada em um alto penhasco com vista para o mar. O visitante, Olney,

vê o dono, um homem de aparência assustadora que parece vir de outro mundo, mas “the voice was gentle, and of a quaint olden” (LOVECRAFT, 2016b, p. 398). Mais tarde, Onley é cercado por sons ao entrar na casa: “then to the sound of obscure harmonies there floated into that room from the deep all the dreams and memories of earth’s sunken mighty ones” (LOVECRAFT, 2016b, p. 399). Onley se vê cercado por habitantes do abismo – tritões, golfinhos, nereidas, o próprio Netuno – que primeiro o levam ao éter infinito, onde ele vê coisas maravilhosas e indizíveis, depois o levam de volta para casa, acompanhando-o com o som de “elfin horns”.

“Il cocchiere” (1939), do conto homônimo de Elsa Morante acima referido, tem “una voce di basso [...] nasale e tremula, orribilmente musicale”. No meio da noite começa a cantar “una canzone in voga nel paese quarant’anni prima: ‘*Doman, doman domenica – a caccia me ne vo*’” (MORANTE, 2002, p. 13). O protagonista especifica que ““questa voce aveva un che di beffardo e, nella sua monotonia, certe note che facevano gelare il sangue”” (MORANTE, 2002, p. 13). São acompanhadas por canto “soffi [...] fischii brevissimi” (MORANTE, 2002, p. 14). As dimensões extraordinárias do velho, a violência que cometeu e a consequente condenação, o vento furioso que o envolve fazendo-o desaparecer, são elementos típicos do fantástico oitocentista que Morante aceita e faz seu. Um último exemplo é oferecido pela história “Specchi e spettri”, de Mario Soldati: também aqui as vozes que o protagonista e seus amigos ouvem enquanto estão em um refúgio na montanha são dolorosas, “e non più una sola, ma due, tre, tante voci. E chiamavano tutte insieme, e con tono straziante e angosciato: ‘Au secours! Timonier! Au secours!’” (SOLDATI, 1962, p. 284).

A questão da voz e os defeitos da fala são elementos fundamentais da história de Buzzati “Qualche utile indicazione a due autentici gentiluomini (di cui uno deceduto per morte violenta)”, que apareceu na coleção *Paura alla Scala* (1949). Aqui nos são dados alguns detalhes sobre o timbre da voz de dois estranhos seres que, só no final da história, entenderemos serem fantasmas: dizem-nos que, devido ao seu pequeno tamanho físico, têm vozes “sottili” (BUZZATI, 2001, p. 225) e “esili” (BUZZATI, 2001, p. 234); a voz de um deles é “specialmente sibilante e affettata” (BUZZATI, 2001, p. 226), enquanto a do mais velho é “comicamente compassata e grave” (BUZZATI, 2001, p. 226). A estes é adicionada sua dicção particular; os dois, aliás, têm um estranho defeito de fala: transformam fricativas em africadas. Um exemplo acima de tudo: “mi zcusi, proprio, zignore. E che coz’ha, mi dica, in quezto pacchetto, mi dica, che coza c’è?” (BUZZATI, 2001, p. 230).

Os dois fantasmas parecem muito pequenos para o incrédulo protagonista Stefano Consonni, são do tamanho de duas vespas e, a princípio, não causam nenhum espanto nem no leitor nem em Stefano. Porém, sabe-se que quando falamos, o fazemos não apenas para comunicar algo, mas também para obrigar o ouvinte a reconhecer essa intenção comunicativa. E de fato, aos poucos, Buzzati insinua a dúvida de que os dois espíritos inofensivos saibam prever o futuro, como um dos dois repete insistentemente. Com um final surpreendente, o protagonista é informado de que está doente: “Non c’è più niente da fare [...] Zei dei nostri, ormai” (BUZZATI, 2001, p. 232). Comum às páginas em consideração é a observação calma e desapegada do fato extraordinário que também leva o leitor ao deslumbramento, como se fosse algo óbvio e dado como certo:

isso se dá pelas aberturas que inserem *ex-abrupto* os elementos fantásticos cuja finalidade é a simples comunicação de que o evento fantástico está ocorrendo.

#### **4. O SILÊNCIO DO FANTASMA**

Esse discurso inclui o cancelamento de qualquer traço de dizibilidade e o conseqüente silêncio de muitos fantasmas do mundo contemporâneo, fato que certamente não é novidade: mesmo no passado, a representação de fantasmas exigia seu silêncio. Porém, no mundo contemporâneo, o silêncio assume a função precisa de reduzir a intrusão do irracional: numa época em que não é mais possível acreditar no fantástico, é melhor silenciá-lo. A amarga conclusão denuncia, em maior medida, a incapacidade do homem contemporâneo de dar asas à imaginação porque está muito ocupado com as ansiedades do cotidiano ou porque acreditar no fantástico é uma atividade considerada risível, própria apenas para crianças e ingênuos: os fantasmas são sinais de um passado que a sociedade moderna sufoca com sua ansiedade e seu pragmatismo.

Rápida seleção que se segue se presta a representar essa última faceta da figura do fantasma. O pai do protagonista da história “*I pomeriggi del sabato*” (1981) se apresenta à família sem dizer uma palavra, mas deixando claro que sua volta está ligada à necessidade de um chapéu; em “*Any Where Out of the World*” (1985), o homem que disca o número de telefone de um morto dirá que, embora a companhia telefônica não tenha mais atribuído isso a ninguém, “*senti squillare una volta, due volte, tre volte [...] ma nessuna voce risponde, senti solo una presenza [...] dall'altra parte del filo c'è*

una presenza che sta lì ad ascoltare la presenza del tuo silenzio” (TABUCCHI, 2009, p. 81).

Mudo é o espectro criado por Curzio Malaparte em “Kaputt” (1944), relato dedicado aos horrores da Segunda Guerra Mundial e à Europa devastada, semelhante a uma vida após a morte povoada por fantasmas. O fantasma que aparece em plena luz do dia em uma rua central de Helsinque observa as pessoas sem dizer uma palavra; silenciosa é a cozinheira criada por Elizabeth Bowen em *The Cheery Soul* (1942): a mulher não fala, mas gosta de encher a casa de notas desconcertantes que “bored the somewhat unnecessary statement: I AM NOT HERE” (BOWEN, 1996, p. 162). O silêncio parece ser a melhor defesa de sua identidade.

## **5. ALGUMAS CONCLUSÕES PARCIAIS**

Através da coleta de dados sonoros aqui estabelecida, é possível investigar quais são as características da voz dos fantasmas: se aceitarmos a declaração de Paul Zumthor, que define a “vocalidade como o conjunto de atividades e valores que são próprios da voz independentemente da linguagem” (ZUMTHOR, 1992, p. 9, tradução nossa), devemos levar em consideração não apenas os sons verbais, mas também os não verbais. Entre os sons não verbais (excluindo os ruídos produzidos pelas correntes e passos), registram-se gemidos, gritos selvagens de raiva, risadas demoníacas (Wilde), o distinto “boo” (Wells) dos fantasmas de raça, sons estes que atendem às expectativas do leitor, embora a força perlocutória seja quase inexistente: de fato, os personagens aqui abordados não se deixam assustar pelos espectros. Os sinais vocais não verbais ora

listados devem ser considerados comunicativos porque “emitidos intencionalmente pelo falante e através dos quais o falante realiza uma ação que ‘quer-ser-sinal’” (ANOLLI; CICERI, 1992, p. 89, tradução nossa).

Decididamente mais interessantes para nossos propósitos são as vozes que vão além do simples som: uma leitura cuidadosa nos permite observar a qualidade da voz do fantasma, determinada nas páginas acima consideradas pelo uso de adjetivos e, menos frequentemente, advérbios. Da leitura se deduz que a primeira característica comum aos fantasmas invocados aqui está ligada aos tons baixos (Pirandello fala abertamente de “bassa voce”; a voz dos dois fantasmas de Buzzati é “assai grave”; Morante relata uma voz de baixo que canta); a isso se associam a lentidão na eloquência, o timbre nasal (ver Tabucchi e Morante) e, curiosamente, vazio (Lovecraft usa várias vezes o adjetivo “hollow”), a tremulação da voz.

Outra característica comum é o escárnio: nos é dito que os fantasmas têm uma voz “leggermente ironica” (Tabucchi), “comicamente compassata” (Buzzati) e o timbre carrega consigo “un che di beffardo” (Morante). São sim vozes individuais, mas que se caracterizam pelo seu estado de espírito ou por uma atitude ocasional. “Das etiquetas da voz física [...] passa-se às etiquetas dos sentimentos ou atitudes expressas pela voz” (ALBANO LEONI, 2002, p. 50, tradução nossa).

O mapeamento da voz do fantasma permite ler, em perspectiva histórico-cultural, suas manifestações. Surge o lamento por um gênero obsoleto e praticamente impraticável na era moderna e a necessidade de restaurá-lo, adaptando-o aos tempos atuais: um tempo não apenas

de descobertas tecnológicas futuristas que causam perplexidade e medo, mas também um tempo que apaga os “residui vitali” deixados por pessoas que já não estão vivas, devido ao “affanno delle grandi città: il movimento, i rumori, la televisione, il caos” (BUZZATI, 2002, p. 201). Por isso, o fantasma deve ser considerado uma figura da modernidade, pois interpreta a dissolução do passado em face do avanço imparável do moderno. Isso explica o fato de que não são mais castelos desolados, mas cidades barulhentas que são escolhidas como o lugar ideal para aparições. A voz do fantasma representa, portanto, um acontecimento cultural, detentor “de um poder simbólico [...] que decorre de ser a manifestação de uma interioridade de outro modo inatingível” (ALBANO LEONI, 2002, p. 39, tradução nossa). No coração de um mundo desencantado, os fantasmas perderam sua magia.

Em conclusão, como vimos, há fantasmas que tentam em vão assustar os vivos com versos confusos e inarticulados, outros que têm uma voz leve como se levada pelo vento, outros que têm uma voz desagradável de ouvir, outros que têm defeitos de fala. A voz do fantasma sempre comunica algo ao ouvinte: terror causado pelo fato de nada se saber do mundo de onde vem, ansiedade porque teme que possa comunicar assuntos que devem permanecer secretos, mas também deleite quando o fantasma vem fazer companhia e conviver com os vivos que ainda querem acreditar na existência de um “outro” mundo.

## REFERÊNCIAS

ALBANO LEONI, Federico. Sulla voce. In: De DOMINICIS, Amedeo (org.). *La voce come bene culturale*. Roma: Carocci, 2002, p. 39-62.

ALBANO LEONI, Federico. Voci e senso. In: DOVETTO, Francesca (org.), *Lingua e patologia. Le frontiere interdisciplinari del linguaggio*. Roma: Aracne, 2017, p. 68-82.

ANOLLI, Luigi; CICERI, Rita. *La voce delle emozioni. Verso una semiosi della comunicazione vocale non-verbale delle emozioni*. Milano: Franco Angeli, 1992.

BLANCK, Hors. *Il libro nel mondo antico*. Bari: Dedalo, 2008.

BLOCH, Ernst. *Tracce*. Milano: Garzanti, 1994.

BOWEN, Elizabeth. The Cheery Soul. In: CAPE, Jonathan; COX, Michael (ed.). *The Demon Lover and Other Stories*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1996.

BRIGGS, Julia. *Visitatori notturni. Fantasmi, incubi, ossessioni nella letteratura inglese*. Milano: Bompiani, 1988.

BUZZATI, Dino. *I sette messaggeri*. Milano: Mondadori, 1995.

BUZZATI, Dino. *Paura alla Scala*. Milano: Mondadori, 2001.

BUZZATI, Dino. *Le notti difficili*. Milano: Mondadori, 2002.

FRUTTERO, Carlo. *Ti trovo un po' pallida*. Milano: Mondadori, 2007.

JUNG, Carl Gustav. Structure and Dynamics of the Psyche. In: JUNG, Carl Gustav. *Collected Works of C.G. Jung*. Princeton: Princeton University Press, 1969, v. VIII.

LOVECRAFT, Howard Phillips. He. In: LUCKHURST, Roger (ed.). *Classic Horror Stories*. New York: Oxford University Press, 2016a.

LOVECRAFT, Howard Phillips. The Strange House in the Mist. In: LUCKHURST, Roger (ed.). *Classic Horror Stories*. New York: Oxford University Press, 2016b.

MALAPARTE, Curzio. *Kaputt*. Milano: Mondadori, 1977.

MANGANELLI, Giorgio. *Centuria. Cento piccoli romanzi fume*. Milano: Adelphi, 1995.

MORANTE, Elsa. Il cocchiere. In: MORANTE, Elsa. *Racconti dimenticati*. Torino: Einaudi, 2002.

MOROVICH, Enrico. *Miracoli quotidiani*. Firenze: Parenti, 1938.

ORTESE, Anna Maria. Il Fantasma. *In*: ORTESE, Anna Maria. *Il Monaciello di Napoli*. Milano: Adelphi, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. Chi fu? *In*: PIRANDELLO, Luigi. *La villa del caos, Novelle fantastiche 1865-1936*. Chieti: Solfanelli, 1993.

SOLDATI, Mario. Specchi e spettri. *In*: SOLDATI, Mario. *Storie di spettri*. Milano: Mondadori, 1962.

TABUCCHI, Antonio. I pomeriggi del sabato. *In*: TABUCCHI, Antoni. *Il gioco del rovescio*. Palermo: Sellerio, 1988.

TABUCCHI, Antonio. Any Where Out of the World. *In*: TABUCCHI, Antonid. *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli, 2009.

TABUCCHI, Antonio. *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio, 1987a.

TABUCCHI, Antonio. Storia di una storia che non c'è. *In*: TABUCCHI, Antoni. *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio, 1987b.

TABUCCHI, Antonio. Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa. *In*: TABUCCHI, Antonio. *L'angelo nero*. Milano: Feltrinelli, 1991.

TABUCCHI, Antonio. *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*. Milano: Feltrinelli, 2003.

WILDE, Oscar. *The Canterville ghost and other stories*. Hong Kong: Oxford University Press, 1992.

WOOLF, Virginia. *A Haunted House and other stories*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.



# 2

## O FANTÁSTICO HORRÍFICO E A INADAPTABILIDADE DE LOVECRAFT REVISITADA

Lúcio REIS FILHO

No cinema, o “chamado de Lovecraft” se anunciou nos anos 1950, mas não ressoaria efetivamente antes da década seguinte, quando passou a inspirar uma nova geração de cineastas em países como os Estados Unidos, a Inglaterra e a Itália. Esse fenômeno, cuja denominação é paráfrase do conto “O Chamado de Cthulhu” (1926), refere-se à popularização de Howard Phillips Lovecraft nas décadas finais do século XX, notadamente a partir dos anos 1960 e 1970, momento em que o escritor começou a ser transposto para as telas, redefinindo as produções de horror e ficção científica. Daí em diante, a adoção de temas e convenções de sua obra pelo cinema se deu através de formas distintas de aproximação, inseparáveis de seu tempo. A fim de entender como Lovecraft fala a outras épocas, bem como a relevância de sua obra na contemporaneidade, devemos mergulhar no fantástico horrífico e na tradição estadunidense das

narrativas de horror, cujas representações de medos arquetípicos ecoam questões sociais prementes.

Nas décadas intermediárias do século XIX, “o brilho suave de uma nova civilização estava se transformando na luz da vida normal” (KIERNAN, 2009, p. 75). Naquele período, em que o ímpeto expansionista fazia soprar os ventos da mudança, emergiria uma literatura nacional moderna das mais vibrantes, que teria em Walt Whitman (1819-1892) um dos seus fundadores. Já nos anos de 1840, Herman Melville (1819-1891) sentia um otimismo jovial acerca de seu futuro e de seu país, ao passo que testemunhava o alvorecer de uma nova civilização (KIERNAN, 2009, p. 78). A despeito de seu espírito nacionalista, Melville foi um escritor “antiamericano”, como Edgar Allan Poe (1809-1849), Nathaniel Hawthorne (1804-1864) e, posteriormente, William Faulkner (1897-1962). Nos termos de Hans Kohn, eles pareciam “assombrados pela malevolência e pelo horror da existência... obcecados com a maldição ancestral descendo sobre os americanos dos recessos de sua história” (*apud* KIERNAN, 2009, p. 81).

Foram amaldiçoados por uma fusão de morbidez puritana com uma culpa racial que o calvinismo servira para justificar, mas que agora, quando a teologia estava se enfraquecendo, forçou seu caminho de volta à consciência. Mais livre de tudo isso, ou talvez aquele que falava mais alto e com mais esperança para sentir-se livre, foi Whitman. Nele, o sentimento poético, como o sentimento popular na América, era formado por uma ampla gama de associações. A corrida para o Oeste, que deu asas à sua imaginação, poderia ser a da liberdade, ou a de homens de pele branca, ou a dos lucros ou dominação.

Ele foi iluminado por um arroubo de eloquência pela chegada do primeiro enviado japonês, vendo nisso um agouro para a águia americana voando sobre o Pacífico. (KIERNAN, 2009, p. 81)

De acordo com Lisa Vox, contos fantásticos de Poe, como “Colóquio entre Eiros e Charmion” (1839) e “A máscara da morte escarlate” (1842), reproduzem os horrores que os seres humanos são capazes de infligir a si próprios ou a seus semelhantes, antes mesmo da Guerra Civil Americana (1861-1865) gestar a ficção sobrenatural sombria de Ambrose Bierce (1842-1914) e *O Rei de Amarelo* (1895), de Robert W. Chambers (1865-1933). Esta coletânea, por exemplo, interconecta seus contos fazendo-se valer do artifício de um livro que enlouquece os seus leitores e engendra suas mortes. Lovecraft empregaria recurso semelhante com o seu ficcional *Necronomicon*. Ao passo que as histórias de Poe capturavam a irracionalidade e a turbulência da natureza humana, as de Chambers sugeriam a malevolência de um mundo que a ciência e o pensamento científico não eram capazes de explicar (VOX, 2017). Ainda que Poe, Chambers e Lovecraft não tenham concebido histórias apocalípticas, Vox aproxima seus trabalhos dos temas sombrios de Byron e Shelley, bem como de seu ateísmo, que se fundamentava na inexistência de um deus ou divindade que pudesse guiar a história humana. Grady Hendryx discorda, pois segundo ele ninguém falou a “língua da aniquilação” melhor do que Lovecraft. Mais do que isso, ele teria sido “o primeiro escritor de horror a discutir o fim do mundo em um contexto não religioso, gerando um traço marcante do horror que trata do extermínio da raça humana em termos puramente seculares” (2017, p. 179).

A *weird fiction* (ficção estranha) de Lovecraft abarcou o horror e o mistério de Poe, Chambers e outros autores, como Arthur Machen (1863-1947), Lorde Dunsany (1878-1957), Algernon Blackwood (1869-1951) e M. R. James (1862-1936). Esse modo narrativo, também conhecido como “fantástico horrífico”, é um modo de escrita inerentemente filosófico (*apud* ROTTENSTEINER, 1992). Para compreendê-lo, recorreremos à definição de fantástico na literatura por Tzvetan Todorov, cuja orientação teórica formalista privilegia uma perspectiva centrada essencialmente no texto. Nos termos de Todorov, “fantástico” é a “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2007, p. 31). Logo, o fantástico existiria durante a hesitação, que leitor e personagem compartilham. Porém, “seria falso [...] pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim” (2007, p. 50). Este é o caso de muitos contos de Lovecraft, nos quais a personagem flutua entre pesadelo e realidade.

De acordo com S. T. Joshi, biógrafo e pesquisador da obra de Lovecraft, a ficção de horror é um meio ideal para se lidar com temas filosóficos, de modo que diversos escritores do gênero se utilizam da literatura para tratar de questões essenciais e existenciais prementes no momento em que escrevem (JOSHI, 2014). Nesse sentido, em se tratando de um meio inerentemente filosófico, a *weird fiction* nasceria da combinação do fantástico com o horror. Para os teóricos do gênero — especialmente os franceses, a partir de Roger Caillois —, a ficção estranha lança uma dúvida ontológica sobre o mundo. Seria, de fato, o único gênero que se constitui por uma “ruptura” na ordem natural ou um choque de dois sistemas explicativos rivais, o

natural e o sobrenatural. Ao empregar a suspensão da lei natural para efeitos horríficos, e, portanto, enfatizar a lei natural (pois sem lei não pode haver a suspensão da mesma), Lovecraft, como precursor desse modo narrativo, explorou a experiência perturbadora de fenômenos que contradizem a mesma, perturbando as certezas mais caras da era da Ciência. Isso não ocorreria na ficção científica, cujo axioma básico considera que tudo, por mais estranho que pareça, pode ser explicado por meios naturais (ROTTENSTEINER, 1992).

Sabe-se que Poe e Lovecraft exerceram “influência incalculável sobre sucessivas gerações de escritores de ficção de horror” (OATES *apud* KLINGER, 2014, p. xv). Se ao primeiro hoje se credita a invenção do romance policial contemporâneo e o aperfeiçoamento da história gótica, o segundo combinou a mesma com a Ciência e com um realismo nunca antes experimentado, atualizando substancialmente seu predecessor (JOSHI, 2013). Assim, Lovecraft “criou um novo gótico, conectando-o à ficção científica, libertando uma potência bruta de desespero e desgosto” (GOHO *apud* VOX, 2017, p. 11-12). Isso porque, aos seus olhos, as propriedades do gótico haviam perdido todo valor simbólico, transformando-se em tropos banais e padronizados, mais propensos a produzir risos do que arrepios (JOSHI, 2013). Semelhante consciência levou à progressiva reformulação do seu estilo literário, ainda que o escritor nunca tenha abandonado completamente a veia gótica. De fato, Erik Davis identificou em seus primeiros trabalhos um “pasticho” do gótico, ao passo que sua produção mais madura possui um estilo “pseudodocumentário, que utiliza a linguagem do jornalismo, da erudição e da ciência para construir uma voz narrativa realista e

mensurada que explode em horror feio e adjetivo”<sup>1</sup>. Por sua vez, os contos das décadas de 1920 e 1930 construíram efetivamente a “ponte” entre a decadência gótica do fim do século XIX e “as demandas mais ‘racionais’ da ficção científica do novo século” (DAVIS, 1995).

## **AS TRÊS FASES DE LOVECRAFT E SEUS TEMAS**

H. P. Lovecraft nasceu em 20 de agosto de 1890 em Providence, Rhode Island. Ainda jovem, conforme aponta Leslie S. Klinger (2014), ele era um prodígio – dominou o alfabeto aos dois anos, começou a ler aos três e a escrever poesia aos sete. Um dos seus primeiros contatos com a literatura pode ter sido os contos de fadas dos irmãos Grimm<sup>2</sup>. Posteriormente, em relato pessoal, expressiu que essas histórias “eram a minha dieta [...], e eu vivia a maior parte do tempo num mundo medieval da imaginação” (LOVECRAFT *apud* JOSHI, 2013, p. 31). Aos cinco anos, leu *As Mil e uma Noites*, obra seminal para o seu desenvolvimento estético (JOSHI, 2013). Na primeira de muitas aventuras imaginárias, encarnou a personagem de um árabe em um elaborado jogo de fantasia que durou vários meses. Sua criatividade era estimulada pela vasta gama de assuntos que lia e pesquisava, da mitologia greco-romana às aventuras de Sherlock Holmes (MITCHELL, 2001). O poema “The Rime of the Ancient Mariner” (1798), de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), ilustrada pelo francês Gustave Doré (1832-1883), causou-lhe desde

1 Importante lembrar que o formato documental não era estranho à ficção de horror — foi utilizado no *Drácula* (1897), de Bram Stoker, por exemplo.

2 Alemães que compilaram e publicaram, originalmente em 1812, diversos contos do folclore.

cedo forte impressão. Segundo Joshi, essa pode ter sido a principal influência literária no desenvolvimento de seu gosto pelo “estranho” (2013, p. 33).

Ateu ou “materialista pagão”, como se autodenominava, Lovecraft manifestou precocemente o ceticismo e o anticlericalismo, alimentados pelos estudos científicos. Os interesses intelectuais constituíram um traço dominante de seu temperamento, de modo que pareceu disposto a sacrificar o espírito gregário em função dos mesmos. O gosto pela *weirdfiction*, embora não se tenha desenvolvido em seus primeiros anos, teve origem precoce, assim como a afeição pelo passado de sua cidade natal (JOSHI, 2013). Em retrospecto, Lovecraft apontou “The Noble Eavesdropper” (1897) como sua primeira obra em prosa, sobre um “menino que ocasionalmente ouviu um horrendo conclave de seres subterrâneos em uma caverna” (LOVECRAFT *apud* JOSHI, 2013, p. 50). Dos componentes imagéticos deste conto, destacam-se as cavernas insondáveis e o som de gemidos guturais. Isso é tudo o que sabemos desse texto que não sobreviveu ao tempo, o que nos impede de identificar suas possíveis inspirações literárias. Joshi sugeriu a influência de *As Mil e Uma Noites*, já que algumas histórias do épico árabe, como “Ali Baba e os quarenta ladrões”, foram ambientadas em cavernas (2013, p. 50).

Parece tentador mergulhar na biografia desse personagem histórico, mas nos deteremos sobre os aspectos literários da sua escrita e suas relações com o fantástico. A obra de Lovecraft consiste em três noveletas, quarenta e nove contos e um trabalho monográfico, sem levar em conta seus ensaios e sua produção epistolar. Mitchell (2001) agrupou sua ficção em três categorias, que se interpenetram. O primeiro grupo, que definiu como “Tumbas e

Monstros Carniceiros”, consiste em uma série de contos de terror que envolvem lugarejos ermos, cemitérios e monstros. “Na catacumba” (1925), “O depoimento de Randolph Carter” (1919) e “O medo à espreita” (1922) são exemplares significativos. O segundo, dos “Contos Dunsanianos” como “O navio branco” (1919), “Os gatos de Ulthar” (1920) e “A busca de Iranon” (1921), teve inspiração no fantasista irlandês Lorde Dunsany, cujas fábulas poéticas requintadas impressionaram Lovecraft. O terceiro e principal grupo, dos “Mitos de Cthulhu” – termo cunhado por seu amigo August Derleth (1909-1971) –, inclui trabalhos como “O chamado de Cthulhu” (1926), “O horror em Dunwich” (1928) e “A sombra sobre Innsmouth” (1931), entre outros (MITCHELL, 2001).

A arte digital *Lovecraft Trilogy* (2014), de Pete von Sholly, ilustra as três fases da obra do escritor (vide Figura 1). A primeira imagem da esquerda para a direita representa a fase mais “mundana”, com a face de Lovecraft voltada para a Terra, cercada de elementos dos seus primeiros contos. A segunda é a da cosmovisão, caracterizada pelo despertar de Cthulhu e pela erupção do caos no planeta. A terceira, na qual o escritor vislumbra a vastidão do universo, é a “fase cósmica” (JOSHI, 2015, p. 181).

**Figura 1.** Arte digital *Lovecraft Trilogy*, de Pete von Sholly (2014).



Fonte: Blog VONSHOLLYWOOD. Disponível em: <http://vonshollywood.blogspot.com/>.

Conforme observa Joshua Rothman (2016), Lovecraft dedicou-se principalmente a quatro temas que amedrontavam seus contemporâneos na virada do século: os lugares selvagens, o demônio, o outro racializado e a evolução. Ao fazê-lo, criou um modelo de narrativa de horror permeado de alucinações, ocultismo e Ciência, que desperta grande interesse na contemporaneidade, mas que é, sobretudo, contextual. Isso porque, de acordo com Oates (*apud* ROTHMAN, 2016), a idiossincrática ficção de horror de Lovecraft é quintessencialmente estadunidense, isto é, produto de uma combinação da espiritualidade puritana com um estranhamento próprio da Nova Inglaterra, de modo que é possível rastrear suas raízes até os séculos XVIII e XIX. A esse clima de medo espiritual perene o escritor também acrescentou questões prementes no século XX. Assim,

Entregou-se às fantasias [...] do declínio racial spengleriano, imaginando europeus ou americanos decadentes se aliando a “selvagens” de pele escura em rituais antigos concebidos para conjurar demônios das profundezas. Seus monstros, entretentes, foram constituídos pela ciência e pareciam oriundos do passado evolucionário. Com frequência, o puritanismo racial se fundia com a ciência evolucionista para efeito sinistro. (ROTHMAN, 2016)

Ainda que trabalhasse em relativa obscuridade na sua terra natal, incapaz de obter retorno financeiro significativo ou sequer reconhecimento (que não chegaria antes de sua morte, em 1937), Lovecraft era contemporâneo de escritores modernistas europeus e americanos, e o seu trabalho deve ser visto nesse contexto, como sublinha Darryl Jones, ou seja, “como uma contribuição bizarra porém significativa para o Alto Modernismo” (2002, p. 128). Ademais, tal qual Yeats, Lovecraft atravessou o ocultismo decadentista do *fin de siècle* e a literatura das décadas de 1920 e 1930. Nesse sentido, sua obra, assim como a de tantos modernistas, revela profunda antipatia pela modernidade, ao mesmo tempo que se alinha ideologicamente às políticas de extrema-direita, manifestando um desprezo pelas “massas” e um interesse pela eugenia e pela supremacia branca.

Segundo Joshi, foi a leitura de *The Modern Temper* (1929) que fez Lovecraft encarar a situação da arte e da cultura no mundo moderno, posto que o livro de Joseph Wood Krutch questionava as possibilidades estéticas e intelectuais remanescentes em um momento de esmagamento das ilusões – em particular das que dizem respeito à nossa importância no cosmos – pela Ciência. O trabalho em questão contribuiu com o desenvolvimento da teoria estética de

Lovecraft, que já discorria acerca desses tópicos desde o início dos anos 1920. Ele, que transitara pelo classicismo e pelo decadentismo, e deste para uma espécie de regionalismo antiquário, tinha para si que o passado – ou seja, os antigos valores e modelos de comportamento, pensamento, expressão estética – podia ser preservado apenas até certo ponto. Logo, as novas realidades trazidas à tona pela Ciência moderna precisavam ser combatidas (JOSHI, 2014).

### **O COSMICISMO COMO PILAR DO FANTÁSTICO HORRÍFICO**

Ao longo de sua carreira, Lovecraft “contribuiu para jornais amadores, compôs versos aos moldes do século XIX, revisou o trabalho de aspirantes a escritor sem talento e, por vezes, publicou ficção de horror altamente original em revistas *pulp*<sup>3</sup>, como a *Weird Tales*<sup>4</sup> – sempre muito distante do *mainstream* literário” (CANON *apud* KLINGER, 2014). Durante toda a vida, foi também um ávido consumidor e leitor de *pulp fiction*, cujas enormes doses de horror, fantasia, mistério e ficção científica – temas não abordados nos periódicos literários à época – lhe despertavam fascínio (JOSHI, 2013). Chegou mesmo a defender o valor literário do “conto estranho”, embora tenha se recusado inflexivelmente a considerar literatura genuína os textos dessa natureza. Isso certamente não o

---

3 Revistas de ficção baratas com papel feito de polpa de árvore, publicadas entre o final do século XIX e meados do século XX. As *pulps* traziam histórias de aventura e muitos autores hoje renomados, como Lovecraft, escreveram para essas revistas, embora fossem consideradas literatura de baixa qualidade.

4 Revista *pulp* norte-americana de fantasia e horror fundada por J. C. Henneberger e J. M. Lansinger em março de 1923. As histórias de Lovecraft ligadas aos Mitos de Cthulhu apareceram pela primeira vez nessa revista, a começar pelo conto “O Chamado de Cthulhu”, em 1928.

impedia de lê-los, fossem *pulps* ou romances baratos (JOSHI, 2013). As cidades, civilizações ou continentes perdidos, a transferência de mentes, as selvas remotas, o canibalismo e as raças ditas primitivas eram dispositivos de enredo recorrentes nessas publicações, os quais transformar-se-iam, pelas mãos do escritor, na personificação de suas ideias sobre elitismo e cosmicismo (KLINGER, 2014).

Na definição de Joshi, o cosmicismo refere-se a uma postura tanto metafísica (a consciência da insignificância dos seres humanos no cosmos) quanto estética (expressão literária dessa insignificância, efetuada pela minimização do personagem humano e pela exibição dos gigantescos abismos do espaço e do tempo). As bases dessa visão de mundo foram lançadas pelo interesse de Lovecraft pelas ciências, notadamente pelo estudo da Astronomia, que o escritor descobriu pouco antes da mesma se transformar em Astrofísica e adentrar no campo da filosofia, com a formulação da teoria da relatividade<sup>5</sup> por Albert Einstein em 1905 (JOSHI, 2013). Atualmente, classifica-se essa postura ou sensibilidade como um dos ramos literários do niilismo existencialista.

Para o escritor Mike Duran (2013), o horror cósmico concebido por Lovecraft é fruto da sua visão de mundo ateuista e darwinista, dado que tende a ser sombria, pragmática, niilista, mais preocupada com a sobrevivência do que com a perpetuidade do idealismo ou da moral.

---

5 De acordo com Stephen Hawking (1998), até 1915 pensava-se no espaço e no tempo como um palco fixo onde os eventos ocorriam, mas que não era afetado por eles. A teoria da relatividade acabou de vez com o tempo absoluto, obrigando-nos a modificar fundamentalmente as nossas concepções de espaço e tempo. Temos de aceitar que o tempo não está completamente separado nem é independente do espaço, mas sim combinado com ele, para formar um objeto chamado espaço-tempo. Na teoria da relatividade geral (1915), o espaço e o tempo não só afetam como são afetados por tudo o que acontece no Universo.

Aparentemente, observa Duran, aqueles que abraçam o ateísmo e desaprovam um universo moral tendem a gravitar em direção ao horror cósmico. Afinal, se não há Mal ou demônios contra os quais lutar, o único enredo convincente é aquele que contrapõe o homem ao nada (DURAN, *online*). E diante do nada, os protagonistas de Lovecraft lutam contra forças que jamais serão capazes de vencer. No ensaio autobiográfico “A Confession of Unfaith” (1922), Lovecraft dá mostras do seu ateísmo: “O mero conhecimento da dimensão aproximada do universo visível é o bastante para destruir para sempre a noção de uma divindade particular que dispensa cuidados sobre a humanidade insignificante” (*apud* JOSHI, 2013, p. 124); e do lugar proeminente das ciências naturais no seu pensamento: “Minha atitude sempre foi cósmica e eu olhei para o homem como se fosse de outro planeta. Ele era apenas uma espécie interessante apresentada para estudo e classificação” (*apud* JOSHI, 2013, p. 124). Diz-se, portanto, que o pessimismo de Lovecraft deriva do cosmicismo, fato que ele próprio constatou nesse mesmo ensaio:

Aos meus treze anos de idade, fiquei completamente impressionado com a impermanência e a insignificância do homem, e no meu décimo sétimo aniversário, época em que fiz uma redação particularmente detalhada sobre o assunto, eu havia formado em todos os detalhes essenciais minhas visões cósmicas pessimistas atuais. A futilidade de toda a existência começou a me impressionar e a me oprimir; e minhas referências ao progresso humano, outrora esperançosas, começaram a declinar de entusiasmo. (LOVECRAFT *apud* JOSHI, 2013, p. 124)

Enfim, Lovecraft representou nas suas histórias um universo infinito em tempo e espaço no qual a humanidade e toda a vida terrestre ocupam um lugar insignificante. Nas palavras do escritor, “é a relação do homem com o cosmos — com o desconhecido — que tão somente me desperta a centelha da imaginação criativa. A postura humanocêntrica me é impossível, pois não consigo adquirir a miopia primitiva que amplia a terra e ignora o pano de fundo” (*apud* JOSHI, 2013, p. 484). Essa seria a primeira expressão do “cosmicismo”, o pilar do pensamento filosófico e estético de Lovecraft.

### **A QUESTÃO DA “INADAPTABILIDADE” DE LOVECRAFT**

Ao longo do tempo, os trabalhos de Lovecraft foram revisitados por diversos artistas e expandidos numa vasta gama de produtos culturais, tendo inspirado obras literárias, filmes, programas de televisão, desenhos animados e games, o que demonstra seu apelo e a amplitude de possibilidades de apropriações e leituras nos quase cem anos de sua elaboração. Conforme atestam Black (1996), Lachman (2001), Migliore e Stryzik (2006), Hanegraaff (2007), Davis (1995; 2015), Joshi (2014) e outros autores, a influência de Lovecraft sobre as mídias é extensa, e a permanência de suas criações no imaginário atesta o que definimos como o “chamado de Lovecraft” (REIS FILHO, 2019): o interesse renovado pela obra desse escritor, notadamente nos Estados Unidos a partir dos anos 1960. Entendemos esse fenômeno como o gosto de uma nova geração pelos seus temas e pelo modo inerentemente filosófico do fantástico horrífico, os quais representam e traduzem ciclicamente o momento histórico, respondendo a questões sociais prementes.

Foi nos anos 1960, década em que Lovecraft se tornou extremamente popular, que a sua obra começou a ser transposta para as telas. A primeira adaptação direta de um conto seu, *O caso de Charles Dexter Ward*, foi *O Castelo Assombrado* (*The Haunted Palace*, direção de Roger Corman, 1963). Todavia, por questões mercadológicas, o filme foi comercializado como adaptação de um poema homônimo de Poe e, portanto, como obra integrante do ciclo de produções baseadas na obra desse escritor. Depois vieram *Morte para um Monstro* (*Die, Monster, Die!*, direção de Daniel Haller, 1965), *Herdeiro do Medo* (*The Shuttered Room*, direção de David Greene, 1967), *A Maldição do Altar Escarlate* (*Curse of the Crimson Altar*, direção de Vernon Sewell, 1968) e *O Altar do Diabo* (*The Dunwich Horror*, direção de Daniel Haller, 1970). Produtos de sua época, os dois últimos “se utilizaram de imagens psicodélicas para transmitir os temas alienígenas de Lovecraft” (HUTCHINGS, 2008, p. 205). Mas o que há de comum em todos esses filmes é o caráter instável, que não apenas reflete as dificuldades inerentes à delimitação de um *corpus* de filmes lovecraftianos, como também fundamenta um consenso da crítica de que as adaptações dos anos 1960 não fazem jus às fontes literárias, isto é, os contos do escritor.

Diante desse caráter instável, estudiosos tendem a menosprezar o impacto de Lovecraft na história dos filmes de horror, ainda que não subestimem sua relevância para a moderna literatura do gênero. Alguns chegaram a considerar seus contos “inadaptáveis” para o cinema, “talvez porque a qualidade visionária e alusiva de sua ficção não se preste facilmente a ser filmada” (HUTCHINGS, 2008, p. 204). Apontamentos como este põem em relevo uma discussão que remonta aos anos 1990, presente até hoje na academia, sobre

a suposta “inadaptabilidade” de Lovecraft. De fato, seus trabalhos demandam esforços criativos notáveis a fim de serem transpostos para as telas. No artigo “*HPL On Screen*”,<sup>6</sup> publicado na revista *Fangoria*<sup>7</sup> em setembro de 1991 e reeditado em edição especial de 1994, Will Murray aponta o extenso número de adaptações produzidas até aquele momento, mas considera que muitas fracassaram na transposição do texto para a linguagem cinematográfica – problema que o crítico atribui às liberdades tomadas por seus realizadores. Num comentário profético, Murray afirmou que as grandes adaptações de Lovecraft ainda estavam por vir. Afinal, o escritor “não teceu sua magia empurrando o rosto do leitor numa massa retorcida de tentáculos, mas nos deixando vislumbrar [...] a crista do desconhecido [...], tocando-nos com uma mistura de pavor e deliciosa antecipação que o compeliu a tecer seus horrores nebulosos” (1991, p. 19). Nas palavras do cineasta John Carpenter, “[Lovecraft] é muito difícil de ser adaptado. Uma vez que você começa a lê-lo, percebe que [o problema] é a linguagem. Ele descreve coisas que são indescritíveis, o horror indescritível. Algumas de suas melhores histórias são simplesmente impossíveis de se visualizar” (*apud* MITCHELL, 2001, p. 7).

Assim sendo, Murray questionou se algum dia veríamos o “verdadeiro” Lovecraft nas telas, em adaptações com o mesmo “poder sinistro” do fortemente lovecraftiano *Alien, O Oitavo Passageiro* (*Alien*, direção de Ridley Scott, 1979) – embora este filme não seja

---

6 Reeditado em 1994 no volume *Fangoria's Best Horror Films*, seleção dos melhores textos da revista.

7 Revista norte-americana especializada em cinema de horror e *exploitation*. Publicada regularmente desde 1979, teve como público-alvo os fãs do gênero ao qual se dedicou. Foi descontinuada em 2017.

uma adaptação direta, e acabe por contrariar o fantástico horrífico em pelo menos um aspecto: a batalha maniqueísta entre o Bem e o Mal, no clímax. Ainda assim, Migliore e Stryzik (2006) consideram-no “o filme lovecraftiano por excelência”, o que se deve à criação de uma atmosfera estranha, à concepção da criatura alienígena e ao horror sugerido. Em contraste, Joshi afirma que “o verdadeiro valor de uma ‘adaptação lovecraftiana’ pode ser medido pelo grau com que os cineastas se utilizaram dos trabalhos de Lovecraft como ponto de partida para desenvolverem a sua própria imaginação” (*apud* MIGLIORE; STRYSIK, 2006, p. 7). Em outras palavras, pelo uso dos elementos característicos de sua ficção estranha como trampolim para novos reinos imaginativos. Segundo o biógrafo, o fracasso das adaptações se deve principalmente às restrições orçamentárias e à pobreza imaginativa de roteiristas e diretores. Não por acaso, até hoje poucos filmes se aventuraram verdadeiramente a representar as entidades cósmicas dos Mitos de Cthulhu (JOSHI, 2014). Andy Black (1996) atribui a falta de sucesso àquilo que define como “aura etérea”, ou seja, a qualidade vital da obra; destaca também a habilidade de Lovecraft em congregar temas divergentes, como o horror gótico, a ficção científica e a perspectiva cósmica, que reduz a humanidade à sua insignificância no universo. As linhas que abrem “O chamado de Cthulhu” encapsulam essa visão de mundo: “Vivemos em uma plácida ilha de ignorância em meio a mares negros de infinitude, e não fomos feitos para ir longe” (LOVECRAFT, 2011, p. 73). Exemplar do fantástico horrífico, esse conto seminal desafia o antropocentrismo ao propor a miniaturização da espécie humana em escala cósmica. Na óptica de Black, a originalidade das imagens e conceitos de Lovecraft, oriundos desses temas divergentes, pode

justificar a longa espera até que os cineastas começassem a transpor a sua obra para as telas (BLACK, 1996).

Um quarto de século separa a morte de Lovecraft, em 1937, de sua primeira adaptação, em 1963. Esse hiato continuaria a intrigar Kelahan anos mais tarde. O estranhamento parece lógico se considerarmos que o seu prefácio a *H. P. Lovecraft Goes to the Movies* (2011) foi concebido em um contexto de total ubiquidade<sup>8</sup> dessas adaptações. Kelahan responsabilizou pelo hiato tanto as peculiaridades de Hollywood quanto aquelas próprias do estilo lovecraftiano, que apresentaram desafios consideráveis para os cineastas. Primeiro, nos contos e noveletas do escritor nota-se a quase total ausência de personagens femininas. Essa característica teria feito com que diretores e roteiristas tomassem liberdades criativas em seus enredos, introduzindo um par romântico e novos personagens que o sustentassem. Segundo,

muitos dos contos de Lovecraft parecem funcionar mais efetivamente na página impressa, pelo crescendo de horror que constroem na mente do narrador através de uma correlação de associações e de conhecimento

---

8 Nas primeiras décadas dos anos 2000, ganham destaque as produções lovecraftianas em curta-metragem, a exemplo de *Chilean Gothic* (direção de Ricardo Harrington, 2000); *A Shoggoth on the Roof* (direção de Andrew Leman, 2000); e, nos últimos anos, *The Call of Cthulhu* (direção de Andrew Leman, 2005); *ROE* (direção de Christopher James Jordan, 2010); *The Late Bloomer* (direção de Craig MacNeill, 2011); *Black Sugar* (direção de Hank Friedmann, 2013); *Idol Threats* (direção de David Schmidt, 2013); *The Deep Ones* (direção de Simo Paulakoski, 2013) e *The Deep End* (direção de Simo Paulakoski, 2014); bem como os longas *Dagon* (direção de Stuart Gordon, 2001) e *Beyond the Wall of Sleep* (direção de Barret J. Leigh e Thom Maurer, 2006), *The Thing on the Doorstep* (direção de Tom Gliserman, 2014), entre outros. Isso sem contar as ressonâncias de Lovecraft em outras mídias (JOSHI, 2014), como os videogames, as músicas de rock e os jogos de RPG.

intuitivo que nem sempre se prestam a representações cinematográficas emocionantes. (KELAHAN, 2011, p. xii)

Por fim, os contos ligados aos Mitos de Cthulhu trazem consigo suas próprias dificuldades. Ainda que não se deva agrupar as histórias de Lovecraft em categorias estanques e arbitrárias, como Joshi (2013) observou com propriedade, o biógrafo selecionou vinte e três contos ligados a esse “ciclo”, reunidos em *The Complete Cthulhu Mythos Tales* (2016). Na introdução à coletânea, identificou seus elementos básicos, destacando, além da supracitada perspectiva cósmica, os “deuses” ou entidades extraterrestres conhecidas como Grandes Anciões (JOSHI, 2013). Segundo Kelahan, a representação cinemática de alienígenas de tamanho descomunal e biologia aterradora, não-antropomórfica, exigiria efeitos especiais e de computação gráfica restritos a produções de grande orçamento. Além disso, devemos frisar que Lovecraft nunca teve a intenção de dar descrições detalhadas das suas monstruosidades. Pelo contrário, concebeu-as a fim de impressionar os leitores, demonstrando o quão indescritíveis e inconcebíveis tais criaturas poderiam ser – característica “que a literalidade da imagem acaba virtualmente por contradizer” (KELAHAN, 2011, p. xii-xiii).

Mitchel elencou os principais desafios para uma adaptação bem-sucedida de Lovecraft. Em primeiro lugar, há o entrave do orçamento: para recriar os momentos mais impressionantes de suas histórias, que incluem cidades descomunais, mundos fantásticos e abominações cósmicas, seria necessário dispor de um orçamento vultoso, que limitaria as margens de lucro dos filmes. Além disso,

os Mitos de Cthulhu são complexos, de difícil compreensão, e qualquer adaptação dos mesmos falharia sem o efeito de “suspensão temporária da descrença”. Os personagens prototípicos dessas histórias (professores, bibliotecários e antropólogos, que podem ser considerados elitistas) e a ausência de personagens femininas pode afetar a identificação por parte do público, e a preferência por cenários contemporâneos seria outro empecilho, lembrando que os contos de Lovecraft são comumente ambientados nos anos 1920 e 1930 (MITCHEL, 2001). Philippe Met<sup>9</sup> resumiu tais argumentos em sua reflexão acerca da suposta inadaptabilidade de Lovecraft, sublinhando dois traços de estilo que podem representar obstáculos para os cineastas: a “preponderância da atmosfera sobre a ação” e a “passividade dos protagonistas em face de irrupções ou incursões monstruosas”. Da perspectiva do cinema hollywoodiano, Met identificou outras cinco pedras no caminho:

1. A brevidade dos textos do escritor, em sua maioria contos ou noveletas;
2. A ausência quase total de personagens femininas e a consequente ausência de um subtexto romântico ou erótico;
3. O substrato ideológico, cujo teor racista e xenófobo tende a ser eliminado;

---

9 Palestra “Is Lovecraft Unfilmable?”, ministrada em setembro de 2015 no auditório do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Met é catedrático de Estudos Franceses e Francófonos e Professor de Línguas Românicas da Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos. Áreas de atuação: poesia francesa moderna e contemporânea (de Baudelaire ao presente); literatura fantástica dos séculos XIX e XX (especialmente francesa, belga, norte-americana, britânica e alemã); e cinema (diretores franceses, gêneros: horror e crime).

4. O “panteão teratológico” de entidades cósmicas monstruosas e a arquitetura descomunal de geometria estranha dos mundos extraterrenos, que demandam orçamento e efeitos especiais consideráveis até mesmo para a indústria hollywoodiana, o que justificaria a preferência por adaptar trabalhos do seu primeiro ciclo, de natureza gótica mais convencional aos moldes de Poe;
5. A dependência enfática do dispositivo retórico, que mistura o barroco e o inefável através da descrição plástica e vívida de cenas e eventos.

Em sua abordagem, Met examinou a relação multifacetada entre Lovecraft e o cinema, da aversão e desdém que o escritor expressava para com o meio<sup>10</sup> ao estatuto comumente medíocre das adaptações de sua obra. Porém, a despeito de todos os obstáculos, o pesquisador concluiu que a transposição de Lovecraft não só é possível, como tem sido extensamente realizada. Para atestar seus argumentos, recorreu a exemplares originais como a trilogia *Gates*

---

10 A relação de Lovecraft com o cinema era ambivalente. Em 1931, retirou-se da sala que exibia *Drácula*, de Tod Browning, na metade do filme. No ano seguinte, obrigou-se a assistir ao *Frankenstein* de James Whale apenas para pronunciar o seu desapontamento. A sua primeira rinha com o espectro da adaptação foi em 1933, quando Farnsworth Wright, editor da *Weird Tales*, manifestou interesse em adquirir os direitos de “O Sonho na Casa da Bruxa” (1932) para uma versão radiofônica. “Não é provável”, respondeu Lovecraft, “que *qualquer* história estranha finamente trabalhada – a qual depende tanto da ambiência e das nuances da descrição – possa ser alterada para o drama sem o embaratecimento irreparável e a perda de tudo o que lhe deu poder”. Mais tarde, declarou a um correspondente: “Nunca permitirei que qualquer coisa que leve a minha assinatura seja banalizada e vulgarizada em uma espécie de disparate raso e infantil que se passa por ‘conto de horror’ entre o público de rádio e cinema!” (LOVECRAFT *apud* MURRAY, 1991).

*of Hell* (1980-1981),<sup>11</sup> do italiano Lucio Fulci, na qual destacam-se o pano de fundo cósmico, a natureza hiperbólica das entidades malignas e a passividade desamparada do protagonista; e produções recentes de baixo-orçamento, como *The Call of Cthulhu* (direção de Andrew Leman, 2005), curta-metragem silencioso em preto-e-branco produzido pela *The H.P. Lovecraft Historical Society*<sup>12</sup>.

Tais argumentos revelam o novo impulso criativo que ganhou força em meados dos anos 1970. Daí em diante, cenas cinematográficas díspares viram surgir uma onda de produções de horror e ficção científica inspiradas em Lovecraft e nos Mitos de Cthulhu, onda esta que se intensificou no fim do milênio e nas primeiras décadas do século XXI. No caso do cinema estadunidense, se até então poucos filmes haviam se dedicado a representar as entidades cósmicas do panteão teratológico de Lovecraft, títulos como o supracitado *Alien*, *O Oitavo Passageiro* e *O Enigma de Outro Mundo* (*The Thing*, direção de John Carpenter, 1989) representaram monstros fortemente lovecraftianos em aparência e amoralidade, ao passo que introduziram camadas e subtextos inseparáveis de seu momento de produção, de modo a reatualizar ou mesmo extrapolar as criações de Lovecraft. Nesse sentido, filmes com temas lovecraftianos como *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, direção de Tobe Hopper, 1974) e *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, direção de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999) trazem

11 A trilogia é composta pelos filmes *Pavor na Cidade dos Zumbis* (*Paura nella città dei morti viventi*, 1980), *Terror nas Trevas* (...*E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, 1981) e *A Casa dos Mortos-Vivos* (*Quella villa accanto al cimitero*, 1981).

12 Organização fundada no estado norte-americano do Colorado em 1984. Dedicase à produção de material audiovisual e sonoro baseado nos Mitos de Cthulhu. Dados de acordo com: <[www.hplhs.org/about.php](http://www.hplhs.org/about.php)>. Acesso em: 12 dez. 2016.

à tona medos arquetípicos e ancestrais que nos levam a uma incursão na América Profunda, isto é, nos rincões tradicionais, conservadores e racistas no coração dos Estados Unidos, com suas representações de questões sociais prementes e medos atemporais. Assim, esses e outros filmes inovaram, mostrando-se capazes de superar com originalidade as pedras no caminho das pretensas adaptações mais literais dos anos de 1960. Ao mesmo tempo, evidenciam a atemporalidade do fantástico horrífico.

## **REFERÊNCIAS**

DAVIS, Erik. H. P. Lovecraft. In: PARTRIDGE, Christopher (ed.). *The Occult World*. New York: Routledge, 2015.

DURAN, Mike. H. P. Lovecraft's "Darwinian Horror". *DeCOMPOSE*, online, 3 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.mikeduran.com/2013/06/03/h-p-lovecrafts-darwinian-horror/>>. Acesso em: 15 out. 2018.

HANEGRAAFF, Wouter J. Fiction in the Desert of the Real: Lovecraft's Cthulhu Mythos. *Aries - Journal for the Study of Western Esotericism*, v. 7, n. 1. Leiden: Brill, 2007, p. 85-109. DOI: 10.1163/157005906X154728. Disponível em: <<http://booksandjournals.brillonline.com/content/journals/10.1163/157005906x154728>>. Acesso em: 10 set. 2018.

HENDRIX, Grady. *Paperbacks from Hell: the Twisted History of '70s and '80s Horror Fiction*. Philadelphia: Quirk Books, 2017.

HUTCHINGS, Peter. *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

JONES, Darryl. *Horror: A Thematic History in Fiction and Film*. London: Hodder Arnold, 2002.

JOSHI, S. T. *I am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 2013.

JOSHI, S. T. The Old Gods Waken. In: JONES, Stephen (ed.). *The Art of Horror: An Illustrated History*. London: Elephant Book Company Limited; Applause Theatre & Cinema Books; Hal Leonard, 2015.

JOSHI, S. T. Preface. In: MIGLIORE, Andrew; STRYSIK, John. *Lurker in the Lobby: A Guide to the Cinema of H. P. Lovecraft*. Portland: Night Shade Books, 2006, p. 5-8.

KELAHAN, Michael. H. P. Lovecraft on the Silver Screen. In: *H. P. Lovecraft Goes to the Movies*. New York: Fall River Press, 2011, p. ix-xiii.

KIERNAN, V. G. *Estados Unidos: o novo imperialismo*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

KLINGER, Leslie S. *The new Annotated H. P. Lovecraft*. New York; London: Liveright, 2014.

LACHMAN, Gary. *Turn Off Your Mind: The Mystic 1960s and the Dark Side of the Age of Aquarius*. New York: Disinformation Books, 2001.

LOVECRAFT, H. P. *The Complete Cthulhu Mythos Tales*. New York: Barnes and Nobles, 2016.

LOVECRAFT, H. P. O chamado de Cthulhu. In: LOVECRAFT, H. P. *O chamado de Cthulhu e outros contos*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011.

MET, Philippe. Is Lovecraft Unfilmable?. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015, palestra.

MITCHELL, Charles. *The Complete H. P. Lovecraft Filmography*. Westport: Greenwood Press, 2001.

MURRAY, Will. H. P. Lovecraft: the Unadaptable? (Lovecraft Lives!). *Fangoria*, n. 106. New York: Starlog Communications International, set. 1991, p. 13-18.

REIS FILHO, Lúcio. *O Chamado de Lovecraft: visões da América Profunda no cinema de horror da segunda metade do século XX*. 375 f. Tese (Doutorado em Comunicação). São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2019.

ROTHMAN, Joshua. The Old, American Horror Behind “Stranger Things”. *The New Yorker*, 17 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/joshua-rothman/the-infinite-nostalgia-of-stranger-things>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

ROTTENSTEINER, Franz. Lovecraft as Philosopher. *Science Fiction Studies*, v. 19, n. 1, 1992, p. 117-121. Disponível em: <[https://www.depauw.edu/sfs/review\\_essays/rotten56.htm](https://www.depauw.edu/sfs/review_essays/rotten56.htm)>. Acesso em: 07 out. 2023.

VOX, Lisa. *Existential Threats: American Apocalyptic Beliefs in the Technological Era*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017.

## E SE...? CONFIGURAÇÕES DO RETROFUTURISMO NA LITERATURA FANTÁSTICA

Alexander Meireles da SILVA

Ao se mencionar o termo “ficção científica”, ainda é comum a ideia entre o público em geral de que esta expressão do modo fantástico seja identificada, principalmente, pela presença de dois elementos: a ambientação no tempo futuro e o emprego de dispositivos extrapolados em relação à tecnologia do nosso presente. Cabe destacar que essa visão, predominantemente pautada por uma perspectiva imagética, tem suas raízes em dois territórios interconectados. Primeiro, no quadro econômico da América nas primeiras décadas do século XXI. Segundo, no surgimento e disseminação das revistas *pulp* norte-americanas no mesmo período.

Inicialmente, com o fim da Primeira Guerra Mundial em 1918, tendo como uma das suas consequências a destruição do parque industrial de vários países europeus, os Estados Unidos emergiram como uma superpotência econômica mundial (TINDALL, 1984). Reflexo

dessa época de prosperidade foram “Os loucos anos vinte”, marcados pelo sentimento da necessidade de rompimento com a tradição e o acolhimento do novo a partir da implantação e popularização de novas tecnologias como o rádio, o cinema e os automóveis. Na arquitetura, o Art-Déco implantou o visual de modernidade que o século precisava; na moda, *flappers* mostravam que as mulheres estavam subvertendo as normas sociais de seu tempo fumando, bebendo e tratando o sexo de forma casual; na Música, a “Era do Jazz” marcou o aparecimento de toda uma cultura de cantores de jazz e programas de rádio que escandalizava os padrões mais tradicionais (SILVA, 2019). Todo esse quadro de pujança viria a ser profundamente impactado pelo *crash* das bolsas em 1929, no que ficou conhecido como a “Quinta-feira Negra”, mas não antes da América testemunhar, na esfera da literatura, a ascensão da indústria *pulp*.

A propagação das histórias de ficção científica como anunciadoras das promessas tecnológicas do futuro enquanto reflexo da crença nos Estados Unidos como um país voltado para o amanhã encontrou no imigrante tcheco Hugo Gernsback o seu arauto principal. Atraído, ainda nos seus vinte anos de idade, pelo discurso da América como uma terra de oportunidades, Gernsback se tornou editor de várias revistas que tinham em comum o fato de mostrarem os possíveis impactos de novas tecnologias sobre a sociedade. No campo da ficção, ele cunhou o termo “Ficção Científica” (*Science Fiction*) em suas revistas trazendo narrativas que eram muito pouco literárias, servindo apenas de pretexto para a divulgação das invenções norte-americanas (ROBERTS, 2018,). As revistas em que era o editor, como *Amazing Stories* e *Science Wonder Stories*, estimulavam a visão de que a ficção científica iria levar seus leitores

a conquistarem o caminho para o futuro, seguindo os passos dos heróis defensores do *status quo*, como Buck Rogers. O sucesso da proposta editorial dessas revistas fomentou o surgimento de outras, como *Astounding Stories* e *Startling Stories*, estabelecendo nos Estados Unidos imagens e descrições de cidades futuristas com carros voadores, *jetpacks* usados como transporte diário de trabalhadores, robôs caseiros fazendo o trabalho doméstico e colônias espaciais em outros planetas.

Ainda que a ficção científica tenha abandonado as linhas básicas trabalhadas por Hugo Gernsback na década de 1930, por conta tanto do desgaste de sua forma quanto pela busca de maior literariedade desta literatura por parte de editores como John W. Campbell Jr. (ROBERTS, 2000), a vinculação entre ficção científica e futuro viria a ficar marcada na consciência do grande público pelas décadas seguintes. Todavia, como destaca o escritor e crítico Bráulio Tavares em *O que é ficção científica* (1992), “O objetivo da fc não é prever o futuro, assim como o da literatura policial não é provar que o crime não compensa” (1992, p. 25). Ou seja, a ambientação no futuro não é condição *sine qua non* para a ocorrência da ficção científica. De fato, como será demonstrado no presente texto, esta vertente do fantástico pode usar o passado como matéria prima do desenvolvimento de suas narrativas. Esse é o território tanto do retrofuturismo quanto da história alternativa.

O retrofuturismo é uma palavra composta criada pelo editor Lloyd Dunn em 1983 (LIU, 2019). Como explicado por Liu no artigo “The Origin and Application of Retro-futurism” (2019),

[Retrofuturismo] é um tipo de abordagem criativa mas também é usada para expressar o estilo artístico produzido por este método: os artistas ou designers reinicializam o estilo clássico futurista que se tornou o passado no contexto de épocas diferentes, para expressar reflexões críticas e emoções diferentes, e seu impacto visual e complexidade intrínseca fornecem a essas linguagens visuais novos significados e reconstróem uma nova experiência visual. (p. 104, tradução nossa)

Na esfera da literatura, cinema, história em quadrinhos e jogos de mesa, tomamos o retrofuturismo como o subgênero da vertente da ficção científica definido pela projeção de um futuro extrapolado em um determinado passado, resultando em uma realidade alternativa de época diferente do conhecido pela história corrente (SILVA, 2019b). Neste sentido, o presente texto parte da reflexão teórica sobre o entrelugar do retrofuturismo e da história alternativa em consonância com a afirmação de Gary K. Wolfe no prefácio de *Evaporating Genres* (2011b), de que os gêneros literários estão “ficando mais difusos, não apenas entre os próprios gêneros mas entre a própria noção de gênero e ficção literária” (p. viii, tradução nossa).

Destaca-se que este estudo irá dar maior ênfase ao retrofuturismo por meio das formas que ele vem sendo trabalhado através da literatura, histórias em quadrinhos e jogos de RPG no Brasil (SILVA, 2021). Justifica-se esta escolha pela ausência de reflexões acadêmicas no Brasil sobre o retrofuturismo e pelo espaço crescente que o mesmo vem ocupando na ficção científica nacional desde o início do século XXI.

Começamos pela problemática do atravessamento dos gêneros literários, questão que tradicionalmente faz parte dos debates acerca

de compreensão da literatura fantástica. Em linhas gerais, essa discussão está conectada à própria etimologia da palavra “gênero”. Como lembra Angélica Soares em *Gêneros literários* (2007),

A denominação de gêneros literários, para os diferentes grupamentos das obras literárias, fica mais clara se lembrarmos que gênero (do latim *genus-eris*) significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. E o que se vem fazendo, através dos tempos, é filiar cada obra literária a uma classe ou espécie; ou ainda é mostrar como certo tempo de nascimento e certa origem geram uma nova modalidade literária. (p. 7)

Nas configurações do retrofuturismo apresentadas ao longo deste trabalho percebe-se que desde fins do século XX as fronteiras entre os gêneros vêm sendo atravessadas por subgêneros diversos, cujas distinções não são completamente claras. Quanto a este cenário, Iolanda Ramos comenta, em “Alternate World Building: Retrofuturism and Retrophilia in Steampunk and Dieselpunk Narratives” (2020), que “As noções tanto de hibridismo quanto de hibridismo genérico cresceram consideravelmente dentro do campo dos estudos de gênero, subvertendo os modelos canônicos essencialistas” (p. 1, tradução nossa). De forma semelhante, comentando sobre a ficção científica dos Estados Unidos longo do século XX, Gary K. Wolfe (2011a) reitera que

Diferente do Mistério ou do Faroeste, que mantiveram o seu apelo junto as mesmas audiências com as mesmas formas, a ficção científica já havia começado a experimentar uma balcanização radical de leitores e expectadores. Mesmo as revistas principais da década

de 1950 desenvolveram identidades distintamente diferentes, refletidas tanto no público leitor quanto nos seus colaboradores. (p. 23, tradução nossa)

O retrofuturismo corrobora as reflexões de Iolanda Ramos e Gary K. Wolfe quanto ao atravessamento e hibridismo dos gêneros literários no campo do fantástico citados anteriormente neste texto. De fato, a sua taxonomia complexa encontra expressão nos debates sobre o retrofuturismo pertencer ou não ao gênero da história alternativa (HA). Esta discussão decorre da estrutura do retrofuturismo, caracterizado pelo emprego extrapolado de produtos e inovações tecnológicas do presente em contextos histórico-culturais específicos equivalentes no passado.

Em termos de abordagem social, este subgênero da literatura fantástica é normalmente orientado por atitude crítica sobre a sociedade abordada, devido às práticas das instituições de poder e desigualdade aguda entre classes sociais. Dentro desse contexto, temos frequentemente a presença de personagens, muitas vezes com existência histórica, que são tomados como símbolos das suas épocas por conta do destaque que tiveram em seus campos de atuação. No caso do *Teslapunk* em particular, vemos um personagem histórico – o cientista croata Nikola Tesla – não apenas nomeando este tipo de retrofuturismo, mas também expressando a sua proposta artística.

Neste ponto, é importante salientar que a presença e/ou utilização de personagens ou eventos históricos alinham o retrofuturismo, em um primeiro momento, com a HA nos termos defendidos por Karen Hellekson no artigo “Toward a Taxonomy of the Alternate History Genre” (2000), no qual a crítica explica que

a HA “gira ao redor da premissa básica de que algum evento no passado não aconteceu como sabemos que ocorreu, e, portanto o presente foi alterado” (p. 248, tradução nossa). Todavia, e refletindo a evanescência das fronteiras do fantástico, Mike Dieter Perschon argumenta, em *The Steampunk Aesthetic: Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture* (2012), que o retrofuturismo, exemplificado no *Steampunk*, não se vincula ao campo da história alternativa por conta de sua menor preocupação com os fatos históricos:

A evocação da era vitoriana tem levado algumas pessoas a afirmar que o steampunk é um tipo de história alternativa. Ao passo que esta afirmação não é necessariamente falsa, ela pode ser enganadora, visto que a história alternativa é mais frequentemente associada com a ideia de uma quebra contrafactual na história. O steampunk, ainda que use esta estratégia algumas vezes, está também frequentemente comprometido em explorações que são menos rígidas em sua atenção à importância de eventos históricos. (p. 122)

Para o presente estudo, consideramos que o retrofuturismo, assim como ressalta Mike Dieter Perschon (2012), pode ser interpretado como uma das manifestações do gênero HA apenas no aspecto amplo de que ele toma períodos históricos como matéria-prima para a sua ficcionalização. Contudo, defendemos aqui que a ficção retrofuturista não se constitui especificamente como HA por dois fatores: primeiro, pela desobrigação de menção a um ponto de ruptura na História oficial a partir do qual surge a criação artística; segundo, pela menor ênfase na utilização dos acontecimentos históricos da época abordada para o desenvolvimento das obras.

Por fim, compartilhamos da posição de Iolanda Ramos (2020) de que as narrativas de *Steampunk* e de *Dieselpunk* podem ser citadas não apenas como exemplos de retrofuturismo, mas também de hibridismo de gênero, por ser possível encontrar nestas narrativas similaridades de estilo e matéria-prima que as conectam tanto entre elas quanto aos debates atuais sobre a porosidade e evanescência dos gêneros literários. Ainda como comenta Iolanda Ramos, após o *Steampunk* e o *Dieselpunk* diversos outros subgêneros e ramificações retrofuturistas surgiram: “Entre eles, aqueles que se destacam são o stitchpunk, clockpunk, Teslapunk, biopunk, atompunk, nanopunk e, pavimentando o caminho para todos eles, o cyberpunk” (2020, p. 3).

Mas, o que seria o “punk” que dá forma a essa literatura?

A presença do “punk” nos retrofuturismos remete historicamente à contestação da juventude inglesa e norte-americana da década de 1970 quanto aos rumos políticos e econômicos da sociedade em fins do século XX (SILVA, 2020). No caso do *Cyberpunk*, por exemplo, apenas para citar a primeira e mais conhecida das manifestações deste subgênero da ficção científica, temos a contestação apresentada na forma de anti-heróis com moral própria e que desafiam o sistema de megacorporações transnacionais, seja por contrabando, atividades como *hackers* e outras formas. Há uma tensão entre o elemento “cyber”, que remete aos avanços da tecnologia, e o “punk”, que usa esses mesmos avanços contra os detentores da ordem, revelando o ceticismo e postura social que o *Cyberpunk* herdou da literatura de distopias.

O termo “*cyberpunk*” surgiu no conto de mesmo nome do escritor Bruce Bethke, publicado em novembro de 1983 na revista *Amazing Stories*. Mas foi o editor Gardner Dozois que popularizou

a palavra ao se referir à produção literária de um grupo de escritores da década de 1980. Nesse sentido, o *Cyberpunk* tem seus marcos iniciais no romance *Neuromancer* (1984), de William Gibson, e na coletânea de contos *Mirrorshades* (1986), organizada por Bruce Sterling (FERNANDES, 2006).

Identificado pela descrição de sociedades futuras nas quais a alta evolução tecnológica, incorporada até o nível do corpo humano, não trouxe melhorias para a baixa qualidade de vida da maior parte da população – uma ideia resumida na oposição “*high tech/low life*” –, esse subgênero da ficção científica se tornou uma das principais formas literárias do ambiente finissecular, ao capturar o ceticismo e pessimismo vigentes no período quanto aos rumos do futuro (SILVA, 2019b).

O *Cyberpunk* ainda se apresenta no Brasil do século XXI como um dos subgêneros da ficção científica mais disseminados em volume de obras tanto em romances quanto em coletâneas de contos, além da presença em outros formatos, como as histórias em quadrinhos. Exemplos recentes são a antologia *Cyberpunk: registros recuperados de futuros proibidos* (2019), organizada por Cirilo S. Lemos e Erick Santos Cardoso, e o romance gráfico *Olho de vidro: Manguetown* (2021), com roteiro de Raphael Fernandes e ilustração de Vitor Wiedergrün, ambos publicados pela Editora Draco.

Foi a partir da popularização e significância do *Cyberpunk* que o escritor K. W. Jeter, em uma carta publicada em 1987 na revista *Locus*, explicou que o seu romance *Morlock Night* (1979), assim como também a obra *The Anubis Gate* (1983), de Tim Powers, entre outros exemplos, eram o que se poderia chamar de “*steampunk*” (CHAVES, 2015, p.10). Mas o que é exatamente o *Steampunk* e

como a compreensão de sua proposta contribuiu para o surgimento de diferentes manifestações literárias tanto retrofuturistas quanto localizadas no futuro, além do *Cyberpunk*? Para isso precisamos analisar o processo por trás da criação dessas expressões da literatura fantástica.

Definida por John Clute e Peter Nicholls como uma narrativa “cujos elementos de ficção científica acontecem em um cenário do século XIX” (1995, p. 1161, tradução nossa), o *Steampunk* se diferencia do *Cyberpunk*, em um primeiro momento, pelo elemento tempo. No *Cyberpunk*, em essência, “*cyber*” designa a força motriz do mundo distópico projetado no futuro e alicerçado nos sistemas de informação digitais e na estreita relação homem-máquina. O “*punk*”, por sua vez, remete a contestação e rebeldia contra o *status quo* (FERNANDES, 2006). Já no *Steampunk*, “*steam*” designa a força motriz do mundo retratado, projetado normalmente no passado, e alicerçado no vapor e na estreita relação homem-máquina. Destaca-se aqui que, diferente do *Cyberpunk* em que o tom distópico é predominante, o *Steampunk* apresenta contestações ao lugar da tecnologia e do discurso racionalista na sociedade, propondo, por vezes, alternativas sustentáveis ao sistema (SILVA, 2020). A palavra “*punk*”, da mesma forma ao trabalhado no *Cyberpunk*, remete a contestação e rebeldia contra o *status quo*. Assim sendo, o *Steampunk* nasce como um subgênero da ficção científica que incorpora releituras tecnológicas e estéticas dos séculos XX e XXI no imaginário do século XIX.

A vinculação entre *Cyberpunk* e *Steampunk* também se faz sentir em suas figuras-chaves no campo da literatura. Assim como fizeram respectivamente em *Neuromancer* e *Mirrorshades*,

apontando os caminhos do *Cyberpunk*, William Gibson e Bruce Sterling também moldaram o *Steampunk* ao escreverem, em conjunto, o romance *A máquina diferencial* (1990), considerado um dos marcos desse subgênero (NEVINS, 2008). A obra retrata o impacto que a invenção da máquina diferencial de Charles Babbage exerceu sobre a Inglaterra vitoriana de uma realidade alternativa, levando o país a conquistas tecnológicas movidas pela energia do vapor. Charles Babbage foi realmente um personagem histórico, engenheiro e matemático que concebeu a ideia de uma calculadora mecânica programável como um computador e dotada de impressora, mas a limitação tecnológica do século XIX não tornou possível a sua construção em nossa realidade.

Já no mundo *Steampunk* de Gibson e Sterling, a Máquina, como o dispositivo de Babbage é conhecido, permitiu que a Inglaterra se tornasse uma vasta tecnocracia, exercendo influência em regiões distantes como o Japão e provocando a divisão dos Estados Unidos. Na esfera doméstica, o elemento “*punk*” se revela, dentre outras formas, na supressão violenta aos luditas, críticos da tecnologia da Inglaterra de seu tempo.

A enorme predominância da utilização da Inglaterra vitoriana como ambientação das obras *Steampunk* revela outra dimensão da categoria tempo que o diferencia do *Cyberpunk*. O *Cyberpunk* captura as imperfeições do hoje e as extrapola para um amanhã que, como tal, pode apenas ser concebido pelo escritor ou escritora. Assim, é a partir do futuro distópico imaginado que se adverte sobre o presente, o que expõe a natureza do *Cyberpunk* como criação única da literatura.

Já o *Steampunk*, quando bem desenvolvido e, portanto, respeitando-se o seu *zeitgeist*, captura as imperfeições do ontem e as

manipula no próprio ontem, provocando um diálogo entre História e literatura expresso no uso da História como matéria-prima para a representação de sua sociedade distópica. A compreensão desse processo evidencia, portanto, que a Inglaterra da segunda metade do século XIX, explorada pelo *Steampunk*, apresenta elementos socioculturais, políticos e econômicos que a alinham com a proposta de futuro imaginado nas obras *Cyberpunk*. Assim sendo, o *Steampunk* oferece a percepção de que questões do século XIX ainda se fazem sentir e influenciam o século XXI.

Nas letras nacionais, a estreia do *Steampunk* ocorreu com a coletânea de contos *Steampunk: histórias de um passado extraordinário* (2009), publicada pela Tarja Editorial e organizada por Gianpaolo Celli (MATANGRANO; TAVARES, 2018). No ano seguinte, sinalizando o cenário positivo para a expansão do *Steampunk* em língua portuguesa, assim como também a busca de um olhar local, a editora Draco publicou a antologia *Vaporpunk: Relatos steampunk publicados sob as ordens de Suas Majestades* (2010), parceria Brasil e Portugal levada a cabo pelos organizadores Gerson Lodi-Ribeiro e Luis Filipe Silva, reunindo escritores dos dois países. O sucesso do projeto levou a editora Draco a lançar, em 2014, uma segunda coletânea de título *Vaporpunk: Novos documentos de uma pitoresca época steampunk*, organizada por Fábio Fernandes e Romeu Martins (SILVA, 2020).

Na esfera dos romances nacionais que se nutriram do potencial *Steampunk*, duas obras merecem posição pioneira, uma ligada ao subgênero da ficção científica da HA e outra da subcategoria do *Steampunk* conhecida como *Steamfantasy*. No primeiro caso, *A mão que cria* (2006), de Octavio Aragão e publicada pela Editora Mercuryo.

A obra reúne diversas referências da literatura do século XIX e início do século XX com elementos da cultura pop em um mundo onde Jules Verne se tornou presidente da França, transformando o país em uma superpotência mundial. A história prosseguiu em *A mão que pune - 1890* (2018), da editora Caligari, com um *prequel* que amplia a ligação com o *Steampunk* ao mesmo tempo em que insere o Brasil na história. No segundo caso, *O Baronato de Shoah: A Canção do Silêncio* (2011), de José Roberto Vieira, publicado pela editora Draco, vemos uma obra inserida na subcategoria do *Steamfantasy* em que o mundo secundário característico da fantasia se une à ambientação *Steampunk*. Em 2014 foi lançado a sequência *A máquina do mundo* (2014), publicada pela mesma editora. Na terceira década do século XXI, destaque para a antologia de autores e autoras nacionais *Outros Brasis da ficção a vapor* (2022), organizado por Davenir Viganon e publicado pela editora Caligo.

Mas, se o *Cyberpunk* criou as condições para o surgimento do *Steampunk*, o acolhimento desta última pelo público e crítica instigou a imaginação de artistas em geral nas décadas seguintes para a invenção de diversas outras manifestações do retrofuturismo. Este foi o caso, no começo do século XXI, do *Dieselpunk*, termo criado em 2001 pelo *game designer* Lewis Pollack para descrever o seu RPG *Children of the Sun* (2002) (OTTENS, 2008a).

Sucessor cronológico do *Steampunk*, o *Dieselpunk* precisa ser compreendido dentro do quadro da Primeira e Segunda Guerras Mundiais, visto que o primeiro conflito representou uma mudança de perspectiva em relação à Ciência e seus produtos, sinalizando tempos mais pessimistas, sombrios e negativos quanto aos rumos da sociedade.

Abrangendo o início do século XX ou o início da Primeira Guerra Mundial em 1914 até os anos imediatamente posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial em 1944, o *Dieselpunk* costuma se configurar em duas perspectivas. A primeira compreende o início da Grande Guerra em 1914 e vai até o início da Segunda Grande Guerra, em 1939. Já a segunda abordagem também considera o início em 1914, mas situa o fim desta expressão do fantástico em 1950 (OTTENS, 2008b). Esta primeira abordagem, também chamada de “*ottensian*” em referência ao editor Nick Ottens, promotor dessa visão, traz uma leitura mais positiva do *Dieselpunk*. Aqui a Grande Depressão do final dos anos 1920 e década de 1930 não aconteceu e a sociedade é marcada pelo estilo visual Art-Decó. Por essa razão, esta expressão retrofuturista também é conhecido como *Decopunk*. A produção cinematográfica *Capitão Sky e o mundo de amanhã* (2004) é um bom exemplo do *Dieselpunk* ottensiano.

A segunda abordagem, mais pessimista, do *Dieselpunk*, é a “*piecraftian*”, em alusão ao blogueiro Piecraft, uma das primeiras pessoas a criarem o verbete “*Dieselpunk*” na internet (OTTENS, 2008b). Representado, dentre outras obras, no jogo eletrônico *Wolfenstein: The New Order* (2014), o *Dieselpunk* piecraftiano abrange a continuidade da Segunda Grande Guerra para além de 1944, ou a vitória da Alemanha nazista no conflito, ou ainda, histórias situadas em mundos apocalípticos na Segunda Guerra. Essas possibilidades fazem com que esta expressão retrofuturista também seja conhecida como “*Nazipunk*”. Nos dois casos, porém, tanto no ottensiano quanto no piecraftiano, os mundos *Dieselpunk* são caracterizados por elementos do Art-Decó, expressionismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo, *blues*, *jazz*, *pulp fiction* e estilo *noir*.

Assim como havia acontecido com o *Cyberpunk* e o *Steampunk*, o interesse crescente do público brasileiro pelas narrativas *punk* no início da segunda década do século XXI também fomentou a publicação de antologias sobre o *Dieselpunk*, como em *Dieselpunk: Arquivos confidenciais de uma bela época* (2011), organizado por Gerson Lodi-Ribeiro para a editora Draco, vindo a marcar presença também na antologia *Retrofuturismo* (2013), da Tarja editorial.

Tendo abordado brevemente nas páginas anteriores o lugar do retrofuturismo dentro dos debates vigentes desde fins do século XX sobre a reconfigurações dos gêneros literários, assim como também o seu surgimento, a partir do *Cyberpunk*, nas formas do *Steampunk* e do *Dieselpunk*, apresentaremos a seguir algumas das expressões retrofuturistas que vem sendo trabalhadas pelo retrofuturismo na literatura, cinema, jogos eletrônicos, histórias em quadrinhos e jogos de RPG. Salienta-se que serão mencionadas a seguir apenas as vertentes que foram acolhidas por escritores, roteiristas e ilustradores nacionais e estrangeiros, resultando em obras diversas que atestam a sua consolidação como subgêneros na literatura, cinema e histórias em quadrinhos no século XXI. O panorama a seguir também se constitui como um convite para que pesquisadores e pesquisadoras nacionais dediquem atenção crítica a este campo da ficção científica, resultando em reflexões acadêmicas sobre estas novas ramificações do retrofuturismo.

Dentro deste quadro, chama a atenção que, enquanto o *Cyberpunk*, o *Steampunk* e o *Dieselpunk* apresentam visões predominantemente distópicas sobre as suas sociedades, o *Teslapunk* propõe ao leitor e à leitora um passado reimaginado pelo vóies utópico quanto ao que o nosso presente poderia ser. Sendo uma das diversas

manifestações do retrofuturismo surgidas com a disseminação do *Steampunk*, o *Teslapunk* se insere cronologicamente entre os períodos abarcados pelo *Steampunk*, isto é, a segunda metade do século XIX, e o *Dieselpunk*, cobrindo desde 1900 até a primeira metade do mesmo século (SILVA, 2019b). Considerando o nome que o batiza, o *Teslapunk* cobre o período de vida do inventor croata Nikola Tesla, ou seja, de 1856 até 1943. Sua distinção em relação a outras expressões retrofuturistas, no entanto, começa pela força motora deste universo. Ao invés do vapor e do diesel, a força que move o mundo *Teslapunk* é um homem, ou melhor, a imaginação criativa do inventor croata Nikola Tesla. O que teria acontecido caso a sociedade da virada do século XIX para o XX tivesse acolhido a visão de mundo de Nikola Tesla? É isso o que o *Teslapunk* quer mostrar.

O *Teslapunk* apresenta sociedades movidas a grandes bobinas elétricas, estações elevadas, torres de energia, dispositivos eletromagnéticos, capacitores, transmissores, rádio, além de elementos decorativos como o neon. Mas, o seu principal ponto e que o diferencia de outros representantes retrofuturistas mais conhecidos como o *Steampunk* e o *Dieselpunk* e do próprio *Cyberpunk* é a proposta de mundo trabalhado nas narrativas. Temos no *Teslapunk* uma proposta positiva quanto aos rumos da sociedade. Tanto no elemento “Tesla”, quanto no “punk” se percebe a visão de Nikola Tesla, ou seja, um mundo de energia limpa, gratuita e acessível. Assim, o “punk” no *Teslapunk* não remete à luta contra o sistema, mas sim à escolha consciente e crítica de um modelo de sociedade que se opõe a utilização de materiais fósseis e degradantes para a natureza, como o vapor e o diesel.

Ainda são poucas as obras literárias que exploram o potencial colocado pelo *Teslapunk*. Neste campo, destaque para o romance *The Prestige*, de 1995, escrito pelo britânico Christopher Priest e que se tornou filme em 2006 dirigido por Christopher Nolan e com os atores Christian Bale e Hugh Jackman. Na obra, que recebeu no Brasil o título *O grande truque*, dois ilusionistas da virada do século XIX para o XX entram em um embate que dura anos na busca do truque mágico definitivo. Destaque no filme para a presença do cantor David Bowie como o inventor Nikola Tesla. No Brasil, o *Teslapunk* também vem marcando presença em coletâneas como *Teslapunk: contos de realidades alternadas* (2017), da editora Madrepérola, e *Teslapunk: tempestades elétricas* (2019), publicada pela Edições Cavalo Café, ambas organizadas por Maurício Coelho. Além da presença por meio de cinco contos na antologia *Mundo punk: contos retrofuturistas* (2022).

Assim como no caso do *Teslapunk*, outras expressões retrofuturistas derivadas do *Steampunk* surgiram ao longo do século XXI sem um ponto de origem preciso. Podemos especular que os locais de nascimento e crescimento dessas vertentes, assim como de formas literárias ambientadas no futuro pós-*Cyberpunk*, *Biopunk*, *Nanopunk* e o *Hopepunk* foram os fóruns *online* estrangeiros de RPG. Uma vez apresentada nestes locais virtuais, cada ideia pode ou não frutificar por meio da imaginação de escritores, escritoras, ilustradores, ilustradoras, roteiristas e artistas em geral.

Duas dessas propostas fomentadas e abraçadas por esse esforço coletivo foram o *Raypunk* e o *Atompunk*. Também situadas na primeira metade do século XX, ambas são herdeiras diretas das revistas *pulp* norte-americanas de ficção científica das décadas de

1920 e 1930 comentadas no início deste texto. Ou seja, destaca-se a presença nas duas de naves espaciais, robôs, batalhas interplanetárias, armas de raios laser e todo tipo de engenhoca tecnológica que, como previamente discutido, marcou negativamente esta forma literária por muito tempo como uma mera literatura de entretenimento para o público infantojuvenil, como afirmou José Paulo Paes em “Por uma literatura brasileira de entretenimento” (1990). O *Raypunk* celebra o caráter juvenil dessa literatura que subverte e atravessa as fronteiras entre a ficção científica e a fantasia, resultando em histórias que aproximam de outros subgêneros fantásticos como as *Space Operas*, *Planetary Romances* e *Space Fantasies*. Essa mesma tradição *pulp* alimenta o *Atompunk*, sendo que aqui falamos das publicações de ficção científica entre os anos de 1945 e 1965 que refletiam o impacto sobre a cultura do emprego de bombas atômicas usadas na Segunda Guerra Mundial e a consequente tensão da Guerra Fria entre as superpotências do período.

Oscilando entre a advertência do perigo atômico e a celebração da força nuclear, o *Atompunk* retrata mundos em que veículos, televisores e até cortadores de grama são movidos pela energia atômica. Da mesma forma que no *Raypunk*, no *Atompunk* também temos a presença de robôs e carros voadores sinalizando a presença de tecnologia avançada por conta do emprego do átomo. Quando à estética, o *design* dos anos 1950 e 1960 se faz notar no vestuário, design de móveis e arquitetura. Diferente do colorido e jovialidade do *Raypunk*, o *Atompunk* é mais sóbrio e por vezes sombrio no tratamento e manejo da presença da energia atômica no dia a dia das pessoas. Exemplos do *Atompunk* podem ser vistos na série televisiva *Perdidos no espaço* (1965-1968), no jogo eletrônico *Fallout 4* (2015)

e em produções cinematográficas como *Tomorrowland* (2015). Na literatura fantástica brasileira o *Atompunk* está representado na antologia *Retrofuturismo* (2013), da Tarja editorial, e *Mundo punk: contos retrofuturistas*, da editora Cyberus.

Localizado cronologicamente entre o *Atompunk* e o *Cyberpunk*, o *Transistorpunk* tomou as décadas de 1960 e 1970 para as suas narrativas e foi mais uma expressão surgida nos fóruns de RPG. Exemplificada nos primeiros filmes de James Bond, como *007 contra o satânico Dr. No* (1962), *Moscou contra 007* (1963) e *007 contra Goldfinger* (1964), o *Transistorpunk* extrapola os estreitos limites da eletrônica da época na criação de dispositivos que são empregados para atacar ou denunciar órgãos de poder. Neste quadro, a tensão da Guerra Fria, ansiedades políticas, jogos de espionagem a contestação da Contracultura levada a cabo por jovens e a luta de negros e mulheres por direitos e as ditaduras militares em países da América do Sul marcam as histórias *Transistorpunk*. Por conta dos diversos eventos culturais dessa época, principalmente pelos movimentos contra a ordem dominante, este subgênero por vezes é nomeado *Weedpunk* ou *Psychedelicpunk*. Da mesma forma que o *Atompunk*, este subgênero da ficção científica também pode ser encontrado nas obras *Retrofuturismo* e em *Mundo punk: contos retrofuturistas*.

*Dieselpunk*, *Raypunk*, *Atompunk*, *Transistorpunk* e *Cyberpunk* são representantes da ficção “punk” desenvolvidas e ambientadas nos séculos XX e XXI. Mas o que vem antes do *Steampunk* praticado no século XIX?

Antes do vapor, existia a engrenagem. É possível rastrear a origem do termo *Clockpunk* no cenário GURP dentro da revista online

*Pyramid* em dezembro de 2001. Mas, como neologismos são comuns neste meio, não há como afirmar que o termo não tenha sido usado antes em outros lugares. O *Clockpunk* tem o mundo da Renascença como tempo de sua manifestação. Ou seja, histórias situadas entre os séculos XV e XVI, quando começa a se formar a consciência de uma noção de Ciência como entendemos hoje. Esse foi o tempo de Paracelsus na Alquimia; de Nicolau Copérnico, Galileu Galilei e Johannes Kepler na Astronomia; e sobretudo do polímata Leonardo da Vinci, considerado um patrono para o *Clockpunk* da mesma forma que Jules Verne é visto para o *Steampunk*. Outras leituras estendem o *Clockpunk* até o século XVII e XVIII, de forma a abarcar, além da Era das Navegações do Renascimento, o Barroco e o Iluminismo, respectivamente.

A força motriz do *Clockpunk*, como expresso em seu nome, são as engrenagens e mecanismos de corda, empregados em relógios, além do uso de cordas, alavancas, molas e roldanas. Todavia, como a energia mecânica gerada por estes objetos não fornece muitas vezes a potência necessária para movimentar as máquinas concebidas pela imaginação dos escritores e escritoras, é normal que a magia também marque presença no *Clockpunk*. Esse fato decorre do momento histórico dessa literatura, quando a persistência na crença no sobrenatural e as descobertas científicas conviviam. Esses elementos, quando empregados de forma extrapolada e unidos à estética da época, promovem as condições para o retrofuturismo. São exemplos de obras *Clockpunk* o jogo eletrônico *Assassin's Creed 2* (2009) e o filme *Os três mosqueteiros* (2011).

Se a noção de Ciência como conhecemos hoje começa a surgir no momento histórico abarcado pelo *Clockpunk*, seria possível

desenvolver histórias desta vertente da ficção científica antes do Renascimento? De fato, o retrofuturismo explora um entendimento mais amplo do pensamento científico, chamando a atenção para práticas e saberes na Idade Média, na Antiguidade e mesmo na pré-história que se colocam como matérias-primas para quem escreve.

O ponto em comum entre o *Middlepunk*, ou seja, a ficção “punk” que se nutre da cultura e eventos da Idade Média; o *Sandalpunk*, que trabalha com as civilizações e povos compreendidos na História antiga, e o *Stonepunk*, no qual se especula possibilidades tecnológicas na pré-história, é a ausência, em alguns casos, de fontes históricas confiáveis e precisas para quem busca pesquisar tecnologias a serem exploradas nas histórias. Esse fator, por outro lado, abre espaço para maiores explorações imaginativas por parte de escritores e escritoras e se apresenta como um desafio para conceber aparatos extrapolados nas sociedades retratadas. Assim sendo, “punk” aqui se refere menos a uma postura de contestação do sistema e mais à criação e manejo de *gadgets* retrofuturistas.

Os nomes pelos quais o *Middlepunk* também é conhecido – *Candlepunk*, *Castlepunk*, *Dungeonpunk* e *Plaguepunk* – revelam os diferentes enfoques que este subgênero retrofuturista oferece. Dependendo da temática a ser explorada, o escritor e escritora pode optar pelo impacto das invasões de povos diversos na Europa cristã, o choque cultural e militar entre o mundo islâmico e o cristianismo, a busca para minimizar os efeitos funestos das diversas epidemias do período, o embate entre reinos e muito mais. Aqui, cordas, velas, fogo, ervas e magia fornecem a força motriz das máquinas imaginativas dentro do período de fins do século V até meados do século XV e conta com a presença de personagens históricos vinculados aos

primórdios do método e investigação científicos, como Gerard de Cremona, Robert Grosseteste, Albertus Magnus, Roger Bacon, Abu Rayhan al-Biruni e Ibn al Hayzam. O jogo eletrônico *Arcanum* (2001) faz uso de elementos identificáveis com o *Middlepunk*.

Imerso em um mundo em que seres humanos, divindades e criaturas fantásticas caminham pela terra, o *Sandalpunk* é a ficção “punk” que traz a Antiguidade como fonte de histórias. Abarcando o período do *Ironpunk* e do *Bronzepunk*, o *Sandalpunk* traz hititas, sumérios, acádios, gregos, romanos, fenícios, egípcios, persas, hebreus e cartagineses habitando as páginas de contos e romances em que o racionalismo e o mundo sobrenatural convivem de forma harmônica. Personagens históricos e mitológicos como Arquimedes, Dédalus, Hefesto, Aristóteles e Heron de Alexandria projetam dispositivos de madeira, corda, roldana e mesmo ferro e bronze que podem ser usados como transporte, arma de guerra ou solucionadores de problemas cotidianos de cidades-estados. A coruja mecânica do filme *Fúria de titãs* (1981) e séries televisivas dos anos 1990, como *Hércules* e *Xena*, utilizam elementos vinculados ao *Sandalpunk*.

Por fim, o *Stonepunk* de jogos eletrônicos como *Far Cry: Primal* (2016) lida com as possibilidades extrapoladas do desenvolvimento de ferramentas, armas e máquinas dos primeiros humanos na pré-história. Neste contexto, o fogo é o ápice tecnológico que pode levar um grupo a superar adversários e a natureza hostil. *Clockpunk*, *Middlepunk*, *Sandalpunk* e *Stonepunk* estão presentes nas coletâneas *Retrofuturismo* e *Mundo punk: contos retrofuturistas*.

Como analisado ao longo deste estudo, o debate sobre o atravessamento e mesclagem dos gêneros literários, evidenciado desde meados do século XX, ganha expressão no retrofuturismo

e suas diversas vertentes, refletindo a intrínseca capacidade da literatura fantástica em propor novos olhares sobre categorias consagradas. Neste caso, a ficção retrofuturista não apenas nos convida a repensarmos nosso entendimento sobre os limites e validade dos gêneros. Ela também desafia nossa visão do passado como algo fixo e fechado.

De fato, o passado oferece possibilidades narrativas que vem sendo objeto de contos e romances por partes dos escritores e escritoras da ficção científica brasileira no século XXI. Ao longo desta análise, foram contemplados brevemente alguns dos mais de trinta mundos retrofuturistas que oferecem o passado como matéria-prima de criações artísticas. Neste panorama, duas características sobressaem: primeiro, a exploração de questões de sociedades passadas que ainda se fazem sentir no nosso tempo ou que encontram equivalência no mundo atual. Esse fato possibilita a reflexão tanto sobre os rumos dos ser humano ao longo do tempo quanto sobre a perpetuação no presente de problemas civilizatórios. Em segundo lugar, tem-se o resgate de saberes científicos do passado ainda largamente inexplorados pela ficção científica. Por fim, a partir da análise apresentada, espera-se que outros pesquisadores, escritores, roteiristas e ilustradores busquem no passado um maior entendimento sobre o presente da ficção científica brasileira para as suas pesquisas e criações diversas.

## REFERÊNCIAS

CHAVES, Jayme Soares. *Viagens extraordinárias e ucronias ficcionais: uma possível arqueologia do steampunk na literatura*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6817>>. Acesso em: 29 jan. 2023.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Steampunk. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. (Eds.). *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995, p. 1161.

FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

HELLEKSON, Karen. Toward a Taxonomy of the Alternate History Genre. *Extrapolation*, n. 41, v. 3, 2000, p. 248-256.

LIU, Jihong. The Origin and Application of Retro-futurism. *Journal of Landscape Research*. n 11, v. 5, 2019, p. 104-108.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo*. Curitiba: Arte & Letras, 2018.

NEVINS, Jess. Introduction: The 19th-Century Roots of Steampunk. *In*: VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff (ed.). *Steampunk*. San Francisco: Tachyon, 2008.

OTTENS, Nick. The Darker, Dirtier Side. *online*. 2008a. Disponível em <[https://www.ottens.co.uk/archive/2008/gatehouse/dieselpunk\\_articles-1.php](https://www.ottens.co.uk/archive/2008/gatehouse/dieselpunk_articles-1.php)>. Acesso em: 28 jan. 2023.

OTTENS, Nick. The Two Flavors of Dieselpunk. *Never Was*, 2008b. Disponível em: <<https://neverwasmag.com/2008/05/the-two-flavors-of-dieselpunk/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). *In*: PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 25-38.

PERSCHON, Mike Dieter. *The Steampunk Aesthetic: Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture*. (Thesis – Doctorate on Comparative Literature). University of Alberta, Alberta, Canada, 2012. Disponível em: <<https://era.library.ualberta.ca/items/af46dcb5-93c2-4562-8328-fc8b06c35d36>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

RAMOS, Iolanda. Alternate World Building: Retrofuturism and Retrophilia in Steampunk and Dieselpunk Narratives. *Anglo Saxonica*, n. 17, v. 1, 2020, p. 1-7. Disponível em: <<https://revista-anglo-saxonica.org/articles/10.5334/as.23>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Trad. Mario Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. New York: Routledge, 2000.

SILVA, Alexander Meireles da. Entendendo o presente pelo passado: o steampunk de A alcova da morte como resgate da tradição da ficção científica brasileira. *Revista Abusões*, v. 11, n. 11, 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/46469>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SILVA, Alexander Meireles da. Polpas de sangue, choro e Bourbon. *In: CAMPBELL, John W. O enigma de outro mundo*. Trad. Nathalia Sorgon Scotuzzi. Rio Claro, SP: Diário Macabro, 2019a, pp. 135-155.

SILVA, Alexander Meireles da. Sobre diversidades e regionalidades: a ascensão da Quarta Onda da ficção científica brasileira. *In: VARGAS, Alexandre Linck; ARAGÃO, Octavio. Memorare*. Tubarão, SC: UNISUL, v. 8, n. 1, jan./jun. 2021. Disponível em <[https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare\\_grupep/issue/view/383](https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare_grupep/issue/view/383)>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SILVA, Alexander Meireles da. Prefácio: Teslapunk: o presente que foi negado pelo passado. *In: COELHO, Maurício (org.). Teslapunk: tempestades elétricas*. Gramado, RS: Edições Cavalo Café, 2019b, p. 5-16.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007.

TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

TINDALL, George Brown (ed.). *America: A Narrative History*. New York: W. W. Norton, 1984.

WOLFE, Gary K. Evaporating Genres. *In*: WOLFE, Gary K. *Evaporating Genres: Essays of Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011a, p. 18-53.

WOLFE, Gary K. Preface. *In*: WOLFE, Gary K. *Evaporating Genres: Essays of Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011b, p. vii-xii.



## VIRGINIA WOOLF, "A HAUNTED HOUSE": VÓRTICES ESPÁCIO-ESPECTRAIS<sup>1</sup>

Luciana COLUCCI

Asham was a *strange* house. The country people on the farm were convinced that it was *haunted*, that there was treasure *buried* in the cellar, and no one would stay the night in it. It is true that at night one often heard extraordinary *noises* both in the *cellars* and in the *attic*. It sounded as if two people were walking from room to room, opening and *shutting doors, sighing, whispering*. It was, no doubt, the wind sighing in the chimneys, and, when there was no wind, probably rats in the cellar or the attic. I have never known a house which had such a strong character, personality of its own romantic, gentle, melancholy, lovely. It was Asham and its *ghostly* footsteps and whisperings which gave Virginia the idea for *A Haunted House*, and I can immediately *see, hear, and smell* the house when I read the opening words. (WOOLF, 1972, p. 57, grifo nosso)

---

1 Estudo apresentado no formato *online* durante a realização do 4º Seminário de Estudos do Gótico (4SEG), em 2021, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

I will detain the reader no longer, but to make one short remark. Though the machinery is invention, and the names of the actors imaginary, I cannot but believe that the groundwork of the story is founded on truth. The scene is undoubtedly laid in some real castle. The author seems frequently, without design, to describe particular parts. “The chamber,” says he, “on the right hand;” “the door on the left hand;” “the distance from the chapel to Conrad’s apartment:” these and other passages are strong presumptions that the author had some certain building in his eye. (WALPOLE, 2009)

Organizada e publicada postumamente em 1944 por Leonard Bloom (Hogarth Press), a coletânea *A Haunted House and Other Stories*<sup>2</sup> contém dezoito contos escritos por Virginia Woolf entre 1906 e 1944. Embora o volume tenha sido publicado após a morte da autora, seu marido, Leonard Bloom, na introdução<sup>3</sup>

2 Anteriormente “A Haunted House” surgiu na coletânea *Monday or Tuesday* (1921) organizada pela própria Virginia Woolf. Os escritos são: *A Haunted House*, *Monday or Tuesday*, *An Unwritten Novel*, *The String Quartet*, *Kew Gardens*, *The Mark on the Wall*, *The New Dress*, *The Shooting Party*, *Lappin and Lappinova*, *Solid Objects*, *The Lady in the Looking-Glass*, *The Duchess and the Jeweller*, *Moments of Being*, *The Man who Loved his Kind*, *The Searchlight*, *The Legacy*, *Together and Apart*.

3 *Monday or Tuesday*, the only book of short stories by Virginia Woolf which appeared in her lifetime, was published 22 years ago, in 1921. It has been out of print for years. All through her life, Virginia Woolf used at intervals to write short stories. It was her custom, whenever an idea for one occurred to her, to sketch it out in a very rough form and then to put it away in a drawer. Later, if an editor asked her for a short story, and she felt in the mood to write one (which was not frequent), she would take a sketch out of her drawer and rewrite it, sometimes a great many times. Or if she felt, as she often did, while writing a novel that she required to rest her mind by working at something else for a time, she would either write a critical essay or work upon one of her sketches for short stories. For some time before her death we had often discussed the possibility of her republishing *Monday or Tuesday*, or publishing a new volume of collected short stories. Finally, in 1940, she decided that she would get together a new volume of such stories

à primeira tiragem, afirma ter discutido com ela sobre essa coletânea. Apesar de Woolf ter escrito inúmeros contos, o pesquisador José Pereira de Queiroz, em sua dissertação *Forma autorreflexiva e experimentação ensaística em alguns contos de Virginia Woolf* destaca que:

De acordo com o levantamento de Susan Dick (1989a, 1989b), editora do livro *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, Virginia Woolf escreveu, ao menos, 46 contos ao longo de sua vida, num período que abrangeu desde o momento anterior a seu primeiro romance e se estendeu até próximo a seu falecimento. No entanto, é relativamente pequeno o número de trabalhos que tratam da contística da autora. Em maior número, há estudos enfocando alguns desses textos isoladamente, no entanto, são

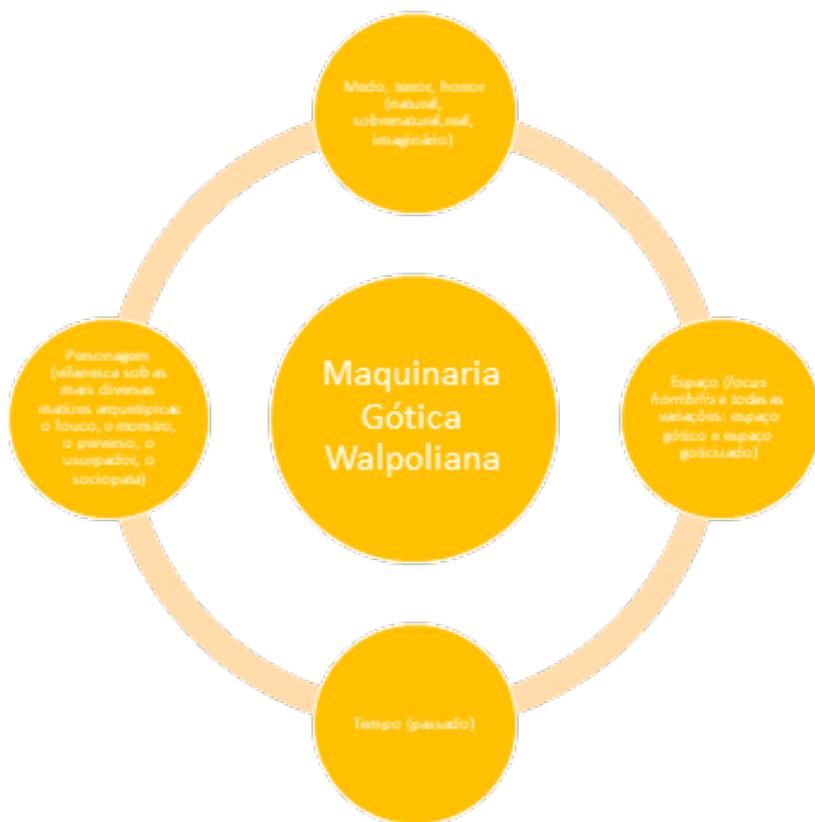
---

and include in it most of the stories which had appeared originally in Monday or Tuesday, as well as some published subsequently in magazines and some unpublished. Our idea was that she should produce a volume of critical essays in 1941 and the volume of stories in 1942. In the present volume I have tried to carry out her intention. I have included in it six out of the eight stories or sketches which originally appeared in Monday or Tuesday. The two omitted by me are “A Society”, and “Blue and Green”; I know that she had decided not to include the first and I am practically certain that she would not have included the second. I have then printed six stories which appeared in magazines between 1922 and 1941; they are: “The New Dress”, “The Shooting Party”, “Lappin and Lapinova”, “Solid Objects”, “The Lady in the Looking-Glass”, and “The Duchess and the Jeweller”. The magazines in which they appeared were: *The Forum*, *Harper’s Bazaar*, *The Athenaeum*, *Harper’s Monthly Magazine*. Finally I have included six unpublished stories. (It is possible that one of these, “Moments of Being”, was published. My own recollection was that it had been, but there is no record of its publication, and I have printed it from a typescript.) It is with some hesitation that I have included them. None of them, except “Moments of Being” and “The Searchlight”, are finally revised by her, and she would certainly have done a great deal of work on them before she published them. At least four of them are only just in the stage beyond that of her first sketch. Disponível em <https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203821h.html>. Acesso em: 02 Fev. 2022.

relativamente poucas as tentativas de realizar uma leitura de seu conjunto. Alguns fatores contribuem para o menor número relativo de referências acerca desse campo da produção da autora; dentre eles, dois parecem fundamentais. Por um lado, o acesso a uma parcela considerável desse corpus ficou restrito durante um longo período. A própria Woolf publicou apenas 18 de seus contos em vida. Além disso, mesmo postumamente, somente outros 11 foram publicados antes de *The Complete Shorter Fiction*. Dezessete, portanto, permaneceram inéditos até o lançamento do volume organizado por Susan Dick, cuja primeira edição é de 1985. (2021, p. 8)

Como destacado por Queiroz, os estudos acerca do *corpus* de contos da autora ainda são infrequentes, sendo mais comum o enfoque isolado desse *corpus*, como é o caso deste ensaio cujo foco recai sobre “*A Haunted House*”. Tal fato, como alerta o pesquisador, nos impede de ter uma visão aprofundada da contística de Woolf devido às múltiplas e arrojadas técnicas empregadas na escritura de seus contos. Mesmo que este estudo aborde apenas um de seus contos, esperamos coadjuvar para o interesse acerca da contística de Woolf, notadamente para aqueles que se interessam pelo gótico e sua relação com a categoria espaço.

Em *Beginning Again: an autobiography* (1911-1918) lemos a respeito da *Asheham House* (ou *Asham House*), residência alugada pelo casal em 1911 e 1912, considerada inspiração para que Virginia Woolf escrevesse “*A Haunted House*”. Considerando o próprio objeto do título – uma casa assombrada – nota-se que remete imediatamente ao espaço físico e terrífico de um determinado lugar (*locus horribilis*), um dos elementos da maquinaria gótica walpoliana, assim composta a partir *The Castle of Otranto*:



(Figura 1 – representação visual da maquinaria gótica Walpoliana)

Nota-se na figura 1 que o tropo “medo” é entremeado aos demais, criando, espaços de medo, personagens de medo e tempos de medo. Ou seja, os tropos estão atrelados ao medo, seja na materialidade ou na imaterialidade. Dessa ilação do medo perpassando toda a maquinaria gótica, notamos os vocábulo destacados na epígrafe de Leonard Woolf – *strange, haunted, buried, cellar, attic, shutting doors, sighing, whispering, a Haunted House, see, hear, smell* - e percebe-se que todos remetem ao mesmo campo lexical relacionado às artes

góticas. Embora os verbos *see*, *hear*, *smell* possam soar deslocados do referido campo, eles são essenciais para a espacialidade gótica porque auxiliam na interação subjetiva das personagens com os espaços topofrênicos (interação subjetiva), topofóbicos<sup>4</sup> (interação disfórica) e topofílicos (interação eufórica) que as cercam.

Ao remeterem aos gradientes sensoriais/sentidos humanos, esses elementos são fundamentais na percepção dos efeitos de sentido do medo. Ao visualizarmos determinado ambiente com seu mobiliário (as medidas, o tipo de tecido, a escolha da madeira) somos impactados pela escolha do autor, a qual contribui para a atmosfera e para o tom do medo (*mood* e *tone*), no sentido de realçar e amplificar essa emoção. Exemplos nessa ambientação são, para citar apenas alguns, os contos *The Fall of the House of Usher* (1839, Edgar Allan Poe), *The Raven*, (1845, Edgar Allan Poe), *The Yellow Wallpaper* (1892, Charlotte Perkins Gillman), *A Rose for Emily* (1930, William Faulkner) e *The Trap* (1931, H. P. Lovecraft). No Brasil, citamos também alguns *O lustre* (1946, Clarice Lispector), *A caçada* (2000, Lygia Fagundes Telles), *A camisa do Marido* (2014, Nélide Piñon) e *Filho da Noite* (2020, Antônio Calloni).

Ao mencionar espacialidade (e seus desdobramentos: ambiente, lugar e cenário), vemos que o título “*A Haunted House*” já remete ao espaço, como dito acima. Ou seja, o título do conto anuncia, por meio de uma prolepse, a natureza do seu espaço. De chofre, há um clima de suspense, denotando a possibilidade de situações fantasmáticas:

---

4 Os termos topofobia (sentimento negativo em relação ao espaço) e topofilia (sentimento positivo em relação ao espaço) são valiosos para a análise da espacialidade conforme apontam os pesquisadores Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan e Oziris Borges Filho.

Whatever hour *you* woke there was a *door shutting*. From room to room *they* went, hand in hand, lifting here, opening there, making sure—a *ghostly* couple. (p. 09, grifo nosso)

“Here *we* left it,” *she* said. And *he* added, “Oh, but here too!” “*It’s* upstairs,” *she* murmured. “And in the garden,” *he* whispered “Quietly,” *they* said, “or *we* shall wake them.” (p. 09, grifo nosso)

No entanto, nos dois parágrafos iniciais, não há exatamente pistas concretas acerca do assombrado referente à casa, apenas uma menção a um *ghostly couple* (em busca por um “tesouro” – *it* - enterrado na casa) que detêm nosso olhar. Embora o adjetivo *ghostly* remeta ao espectral, fantasmagórico, ainda não temos evidências suficientes para crer que o casal seja de fato um casal de “fantasmas” “walpoliano”, no sentido sobrenatural do termo.

Ao considerarmos a leitura de Woolf acerca do gótico – “*It is at the ghosts within us that we shudder, and not at the decaying bodies of barons or the subterranean activities of ghouls*” (WOOLF, 1915, p.59-60) - essa percepção fica mais aguçada, acentuando a dúvida do leitor: o “fantasma” no sentido literal como uma entidade sobrenatural ou “fantasma” no sentido metafórico que ainda não deciframos? A escolha cuidadosa dos verbos *shutting*, *whispered* e o advérbio *quietly* intensifica a aura de suspense por meio do sentido da audição, que segue uma gradação de sons, do mais alto para o mais baixo: alto (*shutting*), baixo (*whispered*), silencioso (*quietly*).

Além do casal “fantasmagórico”, as vozes narrativas “oscilantes”, um constante desafio na escrita de Woolf, também provocam estranhamento como destaca Davi Pinho:

Por outro lado, sensível à presença invisível do casal, a narração em primeira pessoa do plural, “nós”, diz que nada adiantava a preocupação dos outros, os mortos, pois os vivos seguiam os sons fantasmagóricos sem medo, esperando que os mortos achassem o “it” que tanto procuravam pela casa silenciosa. Eles (os mortos? os vivos?) vão buscando esse it por toda a casa – no jardim, no sótão, na sala de visitas. A casa estava tomada pelo it que eles procuravam sem saber ao certo do que se tratava. O foco narrativo do conto oscila entre a primeira pessoa do plural e a primeira pessoa do singular, confundindo as vozes da narradora viva (e de sua/seu companheira/o, quando fala na primeira pessoa do plural) com as vozes dos mortos, que por vezes são marcadas com “ele disse”, “ela disse”. No entanto, já no terceiro parágrafo, em primeira pessoa, a voz da narradora se funde ao Eu entre aspas dos fantasmas. (2019, p. 03)

A partir do momento em que o leitor se sente mais confortável, ou não, com a “dança” das vozes narrativas gerando efeitos de ambiguidade/impressões (que não são “resolvidos”), retoma-se a tentativa de decifrar o mistério do *ghostly couple*. No conto temos as seguintes referências ao casal: *a ghostly couple / the ghostly couple seek their joy / Not that one could ever see them, we see no lady spread her ghostly cloak*, etc. A hesitação, na proposta de Todorov, permanece: o casal existe ou não? O *ghostly couple* é representado por uma figura efetivamente *ghost* ou *shade*. Ela os vê ou não? É fruto da imaginação da narradora ou não? A narradora está sonhando ou não? Temos, portanto, mais ambiguidade, mais um impasse de difícil manejo. Resolvidos (ou não) esses primeiros “assombros”, temos o espaço da casa:

But it wasn't that you woke us. Oh, no. "They're looking for it; they're drawing the *curtain*," one might say, and so read on a page or two. "Now they've found it," one would be certain, stopping the *pencil* on the margin. And then, tired of reading, one might rise and see for oneself, *the house all empty, the doors standing open*, only the wood pigeons bubbling with content and the hum of the *threshing machine sounding from the farm*. "What did I come in here for? What did I want to find?" My hands were empty. "Perhaps it's *upstairs* then?" The *apples* were in the *loft*. And so *down* again, the *garden* still as ever, only the *book* had slipped into the *grass*. (p. 09, grifo nosso)

But they had found it in the *drawing room*. Not that one could ever see them. The *windowpanes* reflected *apples*, reflected *roses*; all the *leaves* were *green* in the *glass*. If they moved in the *drawing room*, the *apple* only turned its yellow side. Yet, the moment after, if the *door was opened*, spread about the *floor*, hung upon the *walls*, pendant from the *ceiling*—what? My hands were empty. The shadow of a *thrush* crossed the *carpet*; from the deepest wells of silence the wood pigeon drew its bubble of sound. "Safe, safe, safe," the pulse of the *house* beat softly. "The *treasure* buried; the *room*..." the pulse stopped short. Oh, was that the buried *treasure*? (p. 09, grifo nosso)

A casa não é descrita de forma detalhada, apenas temos algumas informações - como ornamentos (*curtain, carpet*), materiais (*pen, books*), elementos (*door, window panes, floor, walls, ceiling*), alimento (*apple*), aves (*pigeons, thrush*), cômodos (*drawing room, loft, garden*), maquinário (*threshing machine*), cores (*green, yellow*) e plantas (*roses, leaves*) - que são comunicadas pelos narradores. Ao

refletir sobre a forma de apresentação da casa, entendemos que Woolf opta estrategicamente por uma descrição minimalista (novamente, o excesso gótico), criando uma *miríade de impressões* (WOOLF, 2014) acerca do imóvel.

A partir dessa técnica impressionista de descrição espacial, desponta o efeito de sentido sobrenatural da *Haunted House*. Com isso, reitera-se que Woolf não recorre a um exaustivo detalhamento do espaço como Walpole com suas antiguidades porque o enfoque da autora é obter do “mínimo”, o “máximo” tal qual ocorre em *Jacob’s Room*. O percurso espacial das vozes narrativas pelos cômodos *clean* da *Haunted House* captam instantes e impressões sem, contudo, perder o efeito do medo e do suspense. Nos demais parágrafos, essa *miríade de impressões* espaciais continua:

A moment later the *light* had faded. Out in the garden then? But the *trees* spun *darkness* for a wandering beam of *sun*. So fine, so rare, coolly *sunk* beneath the surface the beam I sought always *burnt* behind the *glass*. Death was the *glass*; death was between us; coming to the woman first, hundreds of years ago, leaving the *house*, sealing all the windows; the *rooms* were *darkened*. He left it, left her, went North, went East, saw the *stars* turned in the Southern *sky*; sought the *house*, found it dropped beneath the *Downs*. “Safe, safe, safe,” the *pulse* of the *house* beat gladly. “The Treasure yours.” (p. 9-10, grifo nosso)

The *wind* roars up the *avenue*. *Trees* stoop and bend this way and that. *Moonbeams* splash and spill wildly in the *rain*. But the *beam* of the *lamp* falls straight from the *window*. The *candle* burns stiff and still. Wandering through the *house*, opening the *windows*, whispering not to wake us, the ghostly couple seek their joy. (p. 10, grifo nosso)

Com os excertos acima, percebe-se que a sutileza discricionária do espaço progride, novamente, sem impedir que o mesmo tenha os efeitos de sentido prejudicados. Ao contrário, o traçado espacial diminuto aguça sobremaneira a recepção do leitor, que se lança à aventura de imaginar os detalhes, seguindo os mesmos passos do *ghostly couple*. Porém, os elementos destacados em negrito privilegiam o campo semântico da natureza (*trees, sky, wind, rain, garden*), da iluminação natural e artificial (*light, darkness, sun, darkened, moon beams, lamp, candle*). Essa valoração indica o movimento, o percurso espacial das personagens mortas e vivas pela propriedade. Temos, assim, do interior para o exterior da propriedade e do diurno para o noturno, um fluxo cíclico, infinito e constante como o ritmo da natureza. A iluminação via lâmpada e vela trazem um luzir sutil provocando, mais uma vez, uma opacidade do real diegético porque trazem a penumbra, o adensamento das impressões.

Devido à informação *hundreds of years ago*, a oscilação entre as vozes narrativas e entre o passado e o presente, suscita o pensamento de que o conto se desenvolve sob uma estrutura circular: as personagens interagem com a natureza aquiescendo seu movimento cíclico, aceitando calma e pacificamente o ciclo da própria vida. O movimento circular que, alinhado ao ritmo cósmico, emana o senso de eternidade corroborado pela expressão há centenas de anos. Ademais, um pensamento nos inquieta: o casal vivente de “hoje” será, possivelmente, salvo *overinterpretation*, o *ghostly couple* de “amanhã”? Nisso há a figura do duplo, *Doppelgänger* sem, contudo, ser uma dessas facetas ameaçadoras como *Frankenstein* ou *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

O pensamento de circularidade em “*A Haunted House*” se afirma ao realçarmos que o conto é uma experimentação formal

também no que se refere à mescla de gêneros entre prosa e poesia. Nessa narrativa, notamos procedimentos poéticos como repetição (*room to room; hand in hand; safe, safe, safe, death was the glass, death was between us; he left it, left her*) indicando tanto uma camada linguística fônica (aliteração, eco) - que visa ao estabelecimento de um certo ritmo - como um recurso retórico como a ênfase de alguns elementos para realçá-los. A presença de “*room to room*” e “*hand in hand*” denota estreiteza, descontração e intimidade em relação à casa e ao casal. A recorrência do substantivo “*death*” indica uma aura fúnebre, intensificando o contraste entre vida e morte. Temos ainda a repetição da conjunção aditiva “e”, um polissíndeto:

But it wasn't that you woke us. Oh, no. “They're looking for it; they're drawing the curtain,” one might say, *and* so read on a page or two. “Now they've found it,” one would be certain, stopping the pencil on the margin. *And* then, tired of reading, one might rise *and* see for oneself, the house all empty, the doors standing open, only the wood pigeons bubbling with content *and* the hum of the threshing machine sounding from the farm. “What did I come in here for? What did I want to find?” My hands were empty. “Perhaps it's upstairs then?” The apples were in the loft. *And* so down again, the garden still as ever, only the book had slipped into the grass. (p. 09, grifo nosso)

Essa repetição indica uma sucessão de tarefas e, também, imprime um efeito de oralidade ao texto, propiciando, mais uma vez, um clima de confortabilidade e de intimidade do casal com aquele local. Juntamente, o emprego de tempos verbais requer cautela:

Whatever hour you *woke* there *was* a door *shutting*. From room to room they *went*, hand in hand, *lifting* here, *opening* there, *making* sure—a ghostly couple. “Here we *left* it,” she *said*. And he *added*, “Oh, but here too!” “*It’s* upstairs,” she *murmured*. “And in the garden,” he *whispered*. “Quietly,” they *said*, “or we *shall* wake them.”

[...] “Safe, safe, safe,” the heart of the house *beats* proudly. “Long years—” he *sighs*. “Again you *found* me.” “Here,” she *murmurs*, “*sleeping*; in the garden *reading*; *laughing*, *rolling* apples in the loft. Here we *left* our treasure- “*Stooping*, their light *lifts* the lids. upon my eyes. “Safe! safe! safe!” the pulse of the house *beats* wildly. *Waking*, I *cry* “Oh, *is this* your buried treasure? The light in the heart.” (p. 9-10, grifo nosso)

Atentemos que os verbos utilizados transitam entre passado, presente e futuro corroborando identicamente para a circularidade do conto. O *simple past tense* (*woke, went, left, said, added, murmured, whispered, found, left*) indica as ações passadas que, conectadas com o *past progressive tense* (*was shutting*), com o *present progressive tense* (*lifting, opening, making, sleeping, reading, laughing, rolling, stooping, waking*) e com o *future progressive tense* (*shall wake*) evocam tons de mobilidade entre passado, presente e futuro, como já dito acima. A presença do *present simple tense* (*beats, sighs, murmurs, lifts, beats, is this*) reforça o propósito de uma ação habitual e de um fato recente. Manuseados com a típica verve woolfiana, esses tempos obliteram a distância entre passado e presente, fabricando um senso de certa continuidade topocrônica de ações entre os habitantes da casa; o passado fantasmagórico presentificado na casa assombrada. Aliás, a mobilidade entre “tempos” enseja a hipótese de uma *mis-*

*en-abyme* (*double-mirroring effect*) presente no conto através das histórias dos casais que se entrelaçam ao longo da narrativa.

O diálogo entre espaço e tempo é amigável, não há tensão/ansiedade visto que, tanto o espaço quanto os casais não são/estão “decrépitos”: a propriedade não está em ruínas como a *House of Usher* ou a casa de *Gatsby* após sua morte. O casal vivente sustenta imagem de tranquilidade e paz e o *ghostly couple* não representa a imagem usual de fantasma morto com caracteres mórbidos. Conquanto, vale notar que a ação da poesia em “*A Haunted House*” prenuncia ainda a experimentação formal de Woolf acerca dos limites entre os gêneros, algo que desde o Romantismo tem sido debatido.

Além do mais, não podemos nos esquecer do intrigante *ghostly couple* o qual, denotativamente fantasmal, ratifica o senso de perenidade topocrônica uma vez que abarca em si, a possibilidade de ir e vir entre “espaços” e “tempos”, entre os mundos material e sensível, entre as fronteiras da morte e da vida. O conto não apresenta um portal “maravilhoso”, “mágico” ou “fantástico” - como *Alice’s Adventure in Wonderland* (Lewis Carroll, 1865), *The Dreams in the Witch House* (H. P. Lovecraft, 1933), *The Chronicles of Narnia* (1950-1956, C. S. Lewis) ou, mais recentemente, como a saga *Harry Potter* (1997-2007, J. K. Rowling). Ou seja, tudo está na esfera do trânsito “normal” entre mundos, não há tensão e o enigma permanece.

Presumivelmente, a coalizão entre os mortos e os viventes representam uma forma harmônica de conviver com nossos tormentos internos (nossos duplos) que inexorável e ciclicamente nos acompanham do amanhecer ao anoitecer, do gorjear dos pássaros ao pio das corujas. O emprego de termos referentes ao campo

semântico da noite (*faded, darkness, darkened, darken, moonlight*) dialoga com esse elemento em níveis diferentes: a) natural – *A moment later the light had faded, the rooms were darkened*, o fim do dia, da luz solar - b) antropomórfico - *But the trees spun darkness for a wandering beam of sun* – c) metafórico – *our eyes darken*, morte. Em “*A Haunted House*”, a representação do escuro é, ao contrário da tradição goticista, neutralizada em seu poderio fantasmático, pois ligam-se ao limiar das finitudes (dia/noite, vida/morte, viventes/mortos, humano/não humano) sem que haja nenhum desespero, nenhum sentimento negativo e tampouco tristeza ou melancolia. Longe disso, notamos que sentimentos de calma percorrem toda a narrativa. No goticismo, o noturno é contrário a essa concepção, ainda mais se manejar figuras como fantasmas, bruxas, vampiros, *incubi, succubi*. Sobre a noite, a mãe de todas as angústias e terrores, Édouard Brasey discute:

(r)eligi3n de las sombras, el paganismo antiguo siempre prefiri3 la noche al d3a. Los rituales de las brujas y los nigromantes no tienen ning3n efecto a la luz del d3a. Para desplegar sus encantamientos delet3reos necesitan la complicidad de la noche. Por eso, en los pueblos antiguos, la noche era venerada como una aut3ntica divinidad [...] La noche es, em efecto, la madre de todas las angustias y espantos que despierta en el coraz3n del hombre el miedo a la oscuridad. Por esta raz3n, en los monasterios, cuando ca3a la noche se cerraban las puertas con cerrojos y no se abr3an con ning3n pretexto, por miedo de que los demonios de la noche lo aprovecharan para entrar. (BRASEY, 2001, p. 13-14)

O noturno e seus correlatos, como na tradição goticista, são elementos demoníacos, aterradores e encerram os mais poderosos segredos, mistérios e rituais como a narrativa *A Young Goodman Brown* (1835), de Nathaniel Hawthorne, cujo enredo trata de temas relativos à bruxaria e rituais diabólicos realizados na floresta durante a noite. Dentre muitos pesquisadores que se debruçam sobre os noturnos, Andreia A. Marin deslinda um caminho interessante para esse tropo:

O noturno é também o lugar dos supostos limites que separam o que está acessível ao humano e o que permanece resistente à sua assimilação. Não à toa, toda alteridade radical se instala nessa atmosfera de estranhamentos e inconstâncias. É na medida em que o outro escapa à assimilação que pode ser colocado para além do limite de uma plena humanidade, como ocorre com os nomeados selvagens, julgados como possuidores de uma alma inconstante, não domada pelas investidas da razão. (2019, p. 405)

Embora a problematização de Marin abarque os campos da música, da filosofia, da educação e das paisagens sonoras, a estudiosa, em alguns de seus estudos, dialoga com a literatura e o gótico, justamente, pela pujante imagem da noite que ela engendra. No caso da música, Marin trata sobre as composições de Erik Satié - *Gymnopédie No.1* e *Gnossienne No.1* – e de Debussy (*Nocturnes*), frisando o caráter noturno, misterioso das mesmas. Na evocação da noite, a palavra se faz “morte” para nascer em “som” evocando, portanto, os enigmas subjacentes ao etéreo místico que somente a escuridão, por meio dos gradientes sensoriais, pode conjurar.

No goticismo é possível pensar que o lugar do selvagem, e de seus desdobramentos, é materializado por meio de personagens configuradas de maneiras múltiplas (monstro, vilão por exemplo) cuja presença (ou a menção simplesmente) desperta uma aura aterrorizante. Nesse vínculo noturno entre a literatura e a música, vale lembrarmos que Debussy compôs *La Chute de la Maison Usher* e *Le Diable dans les Belfroid*, óperas inacabadas inspiradas nos contos de Edgar Allan Poe. Ou seja, a noite e sua atmosfera misteriosa despertam outra dimensão de vivência que se torna resistente para aqueles que transitam diuturnamente.

O noturno é o lugar dos supostos limites que separam o que está acessível ao humano e o que permanece resistente à sua assimilação. Não à toa, toda alteridade radical se instala nessa atmosfera de estranhamentos e inconstâncias – depreendemos que no conto de Woolf os limites entre o acessível e a resistência não existe como discutido neste ensaio quando da tratativa da relação entre o casal vivente e o *ghostly couple*. A atmosfera de estranhamento está completamente atenuada mesmo que a personagem vivente esteja sonhando; ela não se assusta com a presença além-túmulo, aliás conversa de forma amigável com ela. Com o entendimento de uma neutralização/dissolução das demarcações topocrônicas góticas de modo a ocorrer uma simbiose, equivaleria ao pensamento de Derrida em *Cette nuit dans La nuit de La nuit* (2003). Sobre esse ensaio, Marin argumenta que Derrida, ao discutir sobre *La musique en respect*, de Mallet:

Conseguiu formular o mais belo prelúdio de uma aposta *que não oporia mais dia e noite*, filosofia e música, mas decifraría uma outra

história nos interstícios e entrelaçamentos entre possibilidades de pensamentos, filosóficos e musicais. Existiria, independente do gênero, das formas, dos instrumentos, das técnicas, das tradições, a tendência a uma condição em que pensamento e música seriam perfeitamente compartilháveis. (grifo nosso)

Em nossa leitura, o argumento contido em *Cette nuit dans La nuit de La nuit* pode representar a imagética circular em “*A Haunted House*”, a simbiose culminaria, então, na neutralização das oposições binárias “noite e dia” uma vez que Derrida, dialogando com Nietzsche e Marie-Louis, “*Cette scène unirait de façon indiscernable la vie et la mort, l’une en l’autre, la vie la mort*” (2003, p.14). Ou seja, teríamos não somente *Cette nuit dans La nuit de La nuit*, mas, também, *Ce jour dans Le jour de Le jour*. Não é por acidente que o conto de Woolf finaliza não finalizando (*Waking, I cry “Oh, is this your buried treasure? The light in the heart.”*), assim dizendo, é e está aberto (*open-ended*) às múltiplas expectativas, criando, portanto, um espaço e um tempo de “devir”, afinal, *La nuit même est espacement. Jusque dans sa temporalisation* (DERRIDA, 2003, p. 16); absolutamente nada em nossa existência é definitivo, afinal a vida é uma séria de voltas noturnas.

Com esses aportes em consideração, firma-se uma leitura do gótico preconizado por Woolf, leitura rearticulada da tradição walpoliana e da *first wave*: as fantasmagorias se instanciam em nós mesmos, dia e noite intermitentemente, e com elas coexistem de maneira resignada, tranquila como é o caso da *poetic voice* em *Because I Could not Stop for Death* (1890, Emily Dickinson). Assim, a representação gráfica de uma possível maquinaria gótica (espaço gótico) para “*A Haunted House*” seria:



(Figura 2 – representação gráfica de uma maquinaria gótica em “*A Haunted House*”).

Com esse quadro em mente, passamos, nos próximos excertos, ao estudo da antropomorfização da *Haunted House* a partir da conjugação entre as coordenadas interior e exterior:

But they had found it in the drawing room. Not that one could ever see them. The windowpanes reflected apples, reflected roses; all the leaves were green in the glass. If they moved in the drawing room, the apple only turned its yellow side. Yet, the moment after, if the door was opened, spread about the floor, hung upon the walls, pendant from the ceiling—what? My hands were empty. The shadow of a thrush crossed the carpet; from the deepest wells of silence the

wood pigeon drew its bubble of sound. “*Safe, safe, safe,*” *the pulse of the house beat softly.* “The treasure buried; the room...” *the pulse stopped short.* Oh, was that the buried treasure? (p. 09, grifo nosso).

He left it, left her, went North, went East, saw the stars turned in the Southern sky; sought the house, found it dropped beneath the Downs. “*Safe, safe, safe,*” *the pulse of the house beat gladly.* “The Treasure yours.” (p. 10, grifo nosso)

“Here we slept,” she says. And he adds, “Kisses without number.” “Waking in the morning-” “Silver between the trees-” “Upstairs-” “In the garden-” “When summer came-” “In winter snowtime— “*The doors go shutting far in the distance, gently knocking like the pulse of a heart*”. (p. 10, grifo nosso).

“*Safe, safe, safe,*” *the heart of the house beats proudly.* “Long years -” he sighs. “Again you found me.” “Here,” she murmurs, “sleeping; in the garden reading; laughing, rolling apples in the loft. Here we left our treasure-” Stooping, their light lifts the lids upon my eyes. “*Safe! safe! safe!*” *the pulse of the house beats wildly.* Waking, I cry “Oh, is this *your* buried treasure?” (p. 10, grifo nosso)

Os seguintes verbos, substantivos e advérbios *faded, wandering, sunk, burnt, pulse, beat, gladly, roars up, bend, splash, spill, falls* sancionam a antropomorfização tanto da casa quanto dos demais elementos sobrelevando, portanto, seu *status* de apenas um imóvel concreto para um espaço orgânico, vivente e que se ajusta aos seus habitantes do romper da aurora ao cair da noite. A dimensão humana da *Haunted House* é realçada pelo substantivo *pulse* acompanhado dos verbos *to beat* e *to stop* e dos advérbios *softly, gladly, proudly, wildly* que metaforicamente remete às batidas do coração, ao pulso da vida.

A partir do enleio entre a natureza, a antropomorfização, o espaço e as personagens, temos a interação afetiva, topofílica, proxêmica e homológica entre todos esses componentes, enleio que desde a revolução industrial (advinda da herança renascentista e seu idílio com a ideia de “cidade” e progresso) e a transição para a modernidade tem sido constantemente rompido. Em virtude do senso de progresso (com suas chaminés enfumaçando Londres e poluindo o Tâmis), da coisificação mercadológica do mundo e do assombro trazido pela *Great Exhibition* de 1851 no *Crystal Palace*, em Londres, com as últimas novidades em tecnologia trazidas por vários países do mundo, a relação humana com a natureza também se deteriorou. Ou seja, nada é construído para durar, os ciclos são passageiros e descartáveis, precisando constantemente de substituição.

Em “*A Haunted House*”, o efeito é oposto no que tange à valoração do espaço citadino e de seu progresso. Embora, Virginia Woolf celebre a cidade, o percurso espacial por tantos lugares do mundo, o efeito de um canto próprio fora do mundo, é valoroso para ela tanto que *Asham House*, sua casa no condado de Sussex, era reservada para os finais de semana e férias, para os momentos de lassidão da turba convulsa da modernidade, para os *moments of being*. Essa atmosfera de afastamento citadino reverbera em “*A Haunted House*”, criando uma espécie de espaço de reclusão para as personagens. No entanto, no conto, essa reclusão não detém o sentido de aprisionamento, porque aparentemente as personagens estão confortáveis no percurso espacial entre o interior e o exterior da mesma.

As personagens estão confortáveis na casa assombrada que, embora goticizada pela presença do *ghostly couple*, não representa

um *locus horribilis* na tradição walpoliana/otrantina. Há uma convivência harmônica entre “todos”, inclusive o *ghostly couple* tem cuidado para não fazer barulho e acordar e de fato, assustar, o casal vivente. Ao final do conto, temos a impressão de a mulher “vivente” conversa com o *ghostly couple* ao lhes perguntar: “*Oh, is this your buried treasure?*” Novamente, a ambiguidade brota da intensa troca de pronomes durante a narrativa, que interfere na decodificação das vozes narrativas. No excerto acima o pronome possessivo em destaque – *yours* – prenuncia que a personagem feminina “viva” é quem faz a pergunta ao casal fantasmagórico.

Aliás, note-se que a “conversa” é bastante *friendly*, sem nenhum sentimento de horror, pavor ou medo. No entanto, antes dessa “fala”, temos a seguinte colocação do narrador: “*Waking, I cry*”, reafirmando a atmosfera de hesitação, pois a dúvida de que tudo não passava de um sonho, permanece. Em complemento, há uma ocorrência ainda oportuna de sinalização: o fluxo das personagens – interior *versus* exterior/ alto *versus* baixo – é praticado de modo pacífico, elas estão confortavelmente próximas umas às outras cruzando-se sempre pela casa.

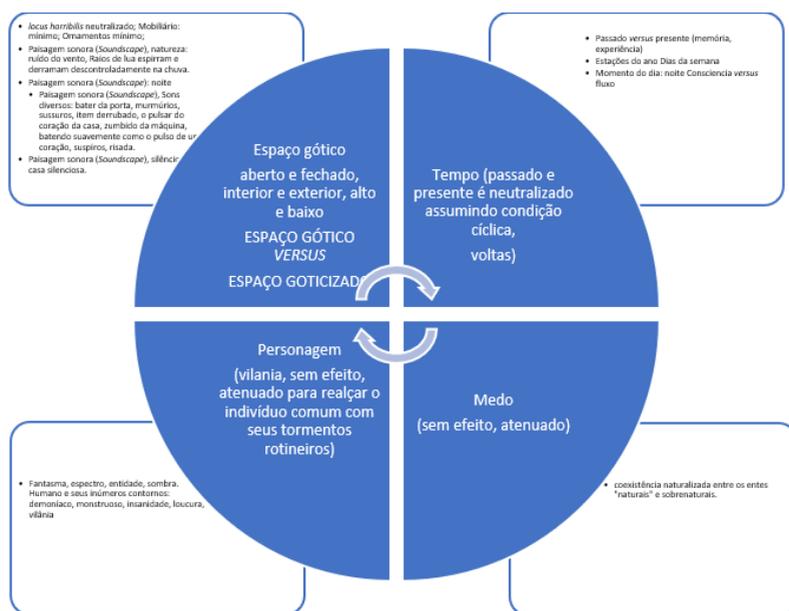
Na análise do espaço literário, tal proximidade entre corpos é denominada “proxêmica”<sup>5</sup>, modo de ação relativo à proximidade física entre os entes ficcionais. Dependendo da resposta almejada pelo artista, a estratégia da proxêmica revela efeitos de sentidos

---

5 O termo “proxêmica” (*proxemics*), explorado por Stuart T. Hall em *A dimensão oculta* (1963), refere-se à interação entre as pessoas em matéria de proximidade e distanciamento. Essa interação é expandida quanto ao campo de contiguidade entre pessoas, espaços e objetos, provocando, assim, diálogo com Iuri Lotman em *A estrutura do texto artístico* (1978) em que as categorias personagem e espaço podem ser entendidas pelo viés da homologia, ou seja, da semelhança entre situações e “sentimentos”.

diferentes de um texto para outro como ocorre, por exemplo, no conhecido poema *Annabel Lee* (1849), de Edgar Allan Poe, que a contiguidade do eu lírico junto ao corpo da amada morta denota necrofilia.

Portanto, considerados as estratégias empregadas por Woolf na construção de “*A Haunted House*”, é possível inferir, de uma forma mais detalhada do que na figura 02, que a maquinaria topoanalítica gótica desse conto pode ser assim pensada:



(Figura 3 – Representação detalhada da maquinaria gótica em “*A Haunted House*”)

Com a figura 3 observamos que em relação à matriz walpoliana há atenuação dos tropos espaço, tempo, personagem e medo em “*A Haunted House*”. Neste contexto, atenuar é desarmar os efeitos da maquinaria gótica walpoliana em que tudo é corrompido pelas

forças malignas, gerando alto grau de tensão, desespero e morte. Em “*A Haunted House*” os tropos são subvertidos pelo narrador de modo que seus efeitos não sejam disfóricos, exagerados, ou seja, temas como horror, terror, medo são apagados.

Na categoria espaço, o *locus horribilis* do conto não mais recorre ao castelo assombrado, abadias em ruínas, cemitérios assombrados ou passagens secretas e seus sons horripilantes, o espaço da casa assombrada no conto em análise em nada traz essa configuração. Ao contrário, ostenta uma atmosfera de aprazibilidade, de *attachment*, de memórias afetivas em que a interação “personagem-espaço” é homologicamente benéfica. Ademais, o gradiente sensorial da audição (som) é metaforizado pelo manuseio sutil das paisagens sonoras (*soundscape*), estudo realizado primeiramente pelo pesquisador canadense Raymond Murray Schafer.

Em sua obra *The Soundscape* (2011), Schafer discute a relação homem e ambiente sonoro nos mais diferentes níveis, como, por exemplo, imagens acústicas engendradas em nossa memória, os sons da natureza, entre tantos outros sons que permeiam nossa existência. Esse estudo de Schafer impacta a decodificação da espacialidade gótica walpoliana, da espacialidade gótica, da categoria espaço na literatura e em outras artes<sup>6</sup>.

---

6 Para exemplificar como é importante o estudo dos sons na literatura, sobretudo a gótica, cito a fala no romance *Dracula* (1897, Bram Stoker) em que a personagem homônima conversa com Jonathan Hart quando da chegada do advogado no Castelo: “*We were both silent for a while; and as I looked towards the window I saw the first dim streak of the coming dawn. There seemed a strange stillness over everything; but as I listened I heard as if from down below in the valley the howling of many wolves. The Count’s eyes gleamed, and he said: - “Listen to them—the children of the night. What music they make!”* (STOKER, 2014, p. 19). Outra citação memorável em que os sons são liricamente realçados é a fala de Caliban em *The Tempest*, Ato III, Cena II:

Já referente às categorias tempo e personagem, observamos que a presença do passado também não se configura como temerário, fantasmático ou algo que guarda segredos e crimes hediondos como usurpação, assassinatos, incesto à moda de *The Castle of Otranto* e a *Mysterious Mother*, ambos de Horace Walpole, ou, para lembrarmos de Eça de Queiroz, *Os Crimes do Padre Amaro* (1875). Mesmo em obras como o romance *The Great Gatsby* (1925, F. Scott Fitzgerald) e o conto “*The Dead*” (1914, James Joyce) em que o passado assombra negativamente o presente sem recorrer às convenções acima citadas, o contexto de “*A Haunted House*” é divergente: estão todos em sintonia, não há estranhamento entre as realidades física e extranatural. O jogo perspicaz provocado por Woolf no manuseio dos tempos verbais, provoca uma reação de o tempo estar em contínua reatualização, ajustando topocronicamente espaço, tempo e personagens a uma vivência contínua. Nessa condição, nota-se um certo escapismo do tumulto da vida cidadina modernizada, parece haver um efeito de suspensão do ritmo desenfreado do cotidiano. A reclusão de todas as personagens em “*A Haunted House*” suscita a ideia de afastamento de um *status* social cronológico e histórico (dos temores da guerra, da azáfama e da frieza da cidade) do mundo. Naquele espaço-tempo não há inseguranças, ao contrário, denota-se mansidão, placidez e harmonia entre as personagens que não são

*“Be not afeard; the isle is full of noises,  
Sounds and sweet  
airs, that give delight,  
and hurt not. Some-  
times a thousand  
twangling instru-  
ments*

*Will hum about mine ears; and sometime voices”* (SHAKESPEARE, 2011, p. 36).

configuradas de forma vilanesca ou terrífica, aparentemente são, inclusive, dóceis. Não há, portanto, traumas em relação ao passado; ademais no referente à passagem entre as fronteiras tensas<sup>7</sup> físicas entre a vida e a morte:

“Safe, safe, safe,” the heart of the house beats proudly. “Long years - “he sighs. “Again you found me.” “Here,” she murmurs, “sleeping; in the garden reading; laughing, rolling apples in the loft. Here we left our treasure—” Stooping, their light lifts the lids upon my eyes. “Safe! safe! safe!” the pulse of the house beats wildly. *Waking, I cry “Oh, is this your buried treasure? The light in the heart.”* (p. 10, grifo nosso)

A manipulação eufórica e fronteira da realidade diegética com efeito suspensivo é sancionada pelo parágrafo final do conto em que se denota uma possível conversa entre os seres vivos e finados. A convivência é de natureza empática, o clima do diálogo é amigável e invoca um ponto fulcral: a busca. Ao longo de todo o conto, há uma busca por um *treasure buried*, revelado nesse último parágrafo: *The light in the heart*. O segredo enterrado, ao contrário do que se espera, difere absolutamente da busca material por determinados objetos. A fortuna buscada no conto é a que pertence à imaterialidade da vida, às riquezas de natureza interior: *light*, felicidade. Embora o

---

7 O entendimento do termo “fronteira” é vital para a análise da categoria espaço. Salvo engano, Iuri Lotman, em *A estrutura do texto artístico* (1972), foi o primeiro a focar tal questão. Posteriormente, no Brasil, Oziris Borges Filho, em seu estudo *A questão da Fronteira na construção da obra literária* (2008), expandiu a compreensão de “fronteira” de modo que o efeito de sentido fosse bem mais clarificado. Disponível em <http://docplayer.com.br/85089504-A-questao-da-fronteira-na-construcao-do-espaco-da-obra-literaria.html>. Acesso em: 20 Jan. 2022.

verbo empregado no conto para “busca” seja “*seek*” e não “*quest*” (que remete à procura mítica), o fato de essa procura ser em nível ontológico – felicidade – já pressupõe a condição mítica. No tocante ao medo, Virginia Woolf reflete:

For it would be a mistake to suppose that supernatural fiction always seeks to produce fear, or that the best ghost stories are those which most accurately and medically describe abnormal states of mind. On the contrary, a vast amount of fiction both in prose and in verse now assures us that the world to which we shut our eyes is far more friendly and inviting, more beautiful by day and more holy by night, than the world which we persist in thinking the real world. (p. 64)

Partindo do entendimento da escritora de que é um equívoco pensarmos que a ficção sobrenatural enseja produzir *fear* ou que as melhores histórias de fantasma descrevem com mais precisão, estados mentais anormais, entende-se o porquê de em “*A Haunted House*” não haver os sobressaltos horripilantes da tradição gótica. Não há gárgulas *watching* absolutamente nada. Não é temerário as personagens (e o leitor) percorrerem os cômodos da propriedade. Os notívagos não correm o risco de encontrar alguma criatura grotesca à espreita no jardim. Não há almas arrastando correntes e imagens nauseantes como um corpo estraçalhado. Em “*A Haunted House*” a atmosfera é empática, harmônica, portanto, não há sobressaltos. O efeito do medo é atenuado pela concórdia tofílica entre as personagens, independentemente do plano de existência ser natural ou sobrenatural, ou ambas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*George: Who's afraid of Virginia Woolf? Martha: I... am... George... I... am...*

(ALBEE, Edward. *Who's afraid of Virginia Woolf?* New York, Atheneum, 1970).

O posicionamento crítico-visionista de Virginia Woolf acerca do estado da arte ficcionista não deixou de abarcar o universo goticista pois, para ela (e para os críticos), todos os temas eram interessantes:

Since it is held that Gothic romance was introduced by Horace Walpole's *Castle of Otranto*, in the year 1764, there is no need to confound it with the romance of Spenser or of Shakespeare. It is a parasite, an artificial commodity, produced half in joke in reaction against the current style, or in relief from it. If we run over the names of the most famous of the Gothic romancers - Clara Reeve, Mrs. Radcliffe, Monk Lewis, Charles Maturin, Sarah Wilkinson - we shall smile at the absurdity of the visions which they conjure up. (p. 57)

No entanto, a escritora, ao problematizar “os absurdos” dessa vertente e da maquinaria gótica walpoliana, recria os tropos góticos para tempos modernistas a partir da atenuação de seus efeitos excessivos. Nesse enfoque, em “*A Haunted House*”, a conjunção entre o tempo, as personagens, o medo e o espaço assume contornos ambigualmente tênues, de modo a rarear seus efeitos de medo. Esses medos são perenes e convivemos com eles em nossa peregrinação pelos itinerários noturnos da vida.

Ao redesenhar a maquinaria gótica walpoliana nesse conto, Woolf, dá contornos à sua própria maquinaria, a qual se amalgama

mais ao território do estranho, infamiliar do que ao gótico em sua versão da primeira geração. No entanto, em virtude dos inúmeros experimentos formais da autora em seus estudos ficcionais, pontuamos que sua “maquinaria” não pode ser entendida metodologicamente. Repensando as convenções, este estudo vislumbrou parâmetros que pudessem realçar os experimentos de Woolf acerca da categoria espaço, inclusive a partir de reflexões da obra de Horace Walpole. E, claro, esses experimentos entremeiam-se às convenções formais para discutir a imaterialidade da vida, as riquezas (o tesouro) de natureza interior com seus fluxos inconstantes a nos atormentar; temos, portanto, uma dupla experimentação: as tessituras da literatura e a da vida.

Uma das contribuições expressivas da maquinaria de Woolf e que mais aguça essas ponderações, refere-se à construção do espaço de forma a abarcar um manejo topoanalítico. Ao refletirmos sobre a dicotomia *gothic space* (tradição da maquinaria gótica walpoliana) e *gothicized space* (efeitos da maquinaria gótica walpoliana produzidos, como por exemplo, sob o signo da artificialidade da estética decadentista), é perceptível como se concretiza a contribuição de Virginia Woolf tanto para a vertente gótica quanto para a espacialidade gótica modernista e adiante. Afinal, não podemos ignorar o fato de que a valoração dos novos rumos literários no século XX coincide com as ressignificações acerca do espaço (e da vida), principalmente a partir dos estudos geográficos.

Essa óptica da autora configura a espacialidade de “*A Haunted House*” do esperado *locus horribilis* para uma espécie de *locus aprazilis*, *locus amoenus* que, devido ao manejo woolfiano, não deixa de se revestir de goticidade. A coexistência entre esses

dois tipos de espaços não é arbitrária e, sim, o oposto, portanto, a convivência entre os dois casais não é arbitrária e, sim, o oposto. Com isso, novamente emerge a topocronia eufórica entre vida (casal vivente) e morte (*ghostly couple*) em uma jornada cíclica que se retroalimenta apontando, talvez, para a sincronia entre as realidades material e imaterial; a vivência topocrônica em esferas simultâneas em um mundo goticamente estranho em que a intersecção contínua entre *jour* e *nuit* nos impelem rumo às ambíguas opacidades de nossa existência: nada se revela, tudo é devir sustentado pelas pausas e pelos silêncios: assim é a vida, uma casa estranha e assombrada.

À vista destas premissas, pensar em uma maquinaria topoanalítica gótica em Virginia Woolf como um substrato engessado<sup>8</sup> é contradizer seus pensamentos irrequietos tal qual expresso em seu ensaio *The Modern Fiction* em que a dicotomia entre método e miríade de impressões (estratégia de leitura?) é problematizada. A devoção de Virginia Woolf ao trabalho era extraordinária, a escritora vislumbrava a liberdade criadora e tinha consciência da necessidade de percorrer um caminho mais experimental ao invés de prender-se a padrões artísticos limitantes.

No entanto, apreender como essa maquinaria espraia-se por sua escritura é enriquecedor no sentido de esgrimir perspectivas para o estudo de sua obra, bem como redimensionar constantemente os aparatos complexos que revestem a espacialidade goticista, a literatura e a vida. A literatura, como todo o mundo e seus objetos, não é imutável, não pode ser emparedada: o campo da vida e das artes

---

8 Interessante destacar aqui as reflexões de Daniel Serravalle de Sá faz acerca do gótico como gênero, modo e estratégia de leitura em “Romance e Ópera: o gótico em o Guarani” (palestra), Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Uberaba (MG), 2022.

é escorregadio, transmutando-se continuamente por meio de uma série de voltas. Da viagem insólita às nossas profundezas é que se manifesta uma gama de sensações e de sentimentos que gravitam ao redor do medo, do fantástico, do maravilhoso, da fantasia, do sonho, do sinistro, do estranho, do obscuro, das normas, dos desvios, em suma, do gótico e de suas vertentes. É em torno dessas profundezas que a vida existe e resiste, a vida que escapa ao cotidiano materialista, histórico e cronológico. Em vista disso, invocar Virginia Woolf e seus fantasmas é, invocar a noite dentro da noite.

## REFERÊNCIAS

BARNEY, Warf; ARIAS, Santa (eds.). *The Spatial Turn: interdisciplinary perspectives*. London: Routledge, 2009.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca, SP: Editora Ribeirão Preto, 2007.

BORGES FILHO, Oziris. *A questão da Fronteira na construção da obra literária*. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/85089504-A-questao-da-fronteira-na-construcao-do-espaco-da-obra-literaria.html>>. Acesso em: 20 Jan. 2022.

BRADSHAW, David. *Virginia Woolf's London*. Disponível em: <<https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/virginia-woolfs-london>>. Acesso em: 12 Jan. 2022.

BRASEY, Édouard. *Brujas Y Demonios: El universo feérico V*. Palma de Mallorca: Jose Olañeta Editor, 2001.

CAMARGO, Luciana Moura Colucci de. *The Tutu, morals of the Fin de Siècle*: recepção e conjecturas acerca de um romance decadentista sob os signos fatais do dandismo e do espaço gótico. Disponível em: <<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/11785/10340>>. Acesso em: 15 Jan. 2022.

DERRIDA, Jacques. Cette Nuit dans la Nuit... *Rue Descartes*, n. 42, Politiques de Lacommunauté. p. 112-127. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40978797>>. Acesso em: 20/01/2022.

EDWARDS, D. Justin; GRAULUND, Rune; HÖGLUND, Johan (eds.). *Dark Scenes from Damaged Earth: The Gothic Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022 (no prelo).

FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces. *Diacritics*, n. 16, v. 1, p. 22-27, 1986. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/464648>>. Acesso em: 15 Jan. 2022.

HALL, Stuart. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KERMODE, Frank. Biographical Prefac". In: WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. São Paulo: Estampa, 1978.

MARIN, Andrea A.; CASTRO, Marcos Câmara de. Vagando na noite: encontros entre filosofia, educação e música, ao “som” de

Derrida e Debussy. Disponível em: <<http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/3352/830>>. Acesso em: 01 fev 2022. *Reveduc*. Revista eletrônica de educação.

PINHO, Davi. *O conto de Virginia Woolf – ou ficção, Uma casa assombrada*. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/29176-Texto%20do%20artigo-114775-1-10-20191204%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/29176-Texto%20do%20artigo-114775-1-10-20191204%20(3).pdf). Acesso em: 10 Jan. 2022.

QUEIROZ, José Pereira de. *Forma autorreflexiva e experimentação ensaística em alguns contos de Virginia Woolf*. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. Acesso em: 05 Fev. 2022.

SCHAFER, Raymond Murray. *The Soundscape*. Rochester: Destiny Books, 2011.

SEELEY, Tracy. *Virginia Woolf's Poetics of Space: The Lady in the Looking-Glass: A Reflection*. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24906393>>. Acesso em: 12 Jan. 2022.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Flame Tree Publishing, 2011.

STOKER, Bram. *Dracula*. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/45839/45839-h/45839-h.htm>>. Acesso em: 15 Jan. 2022.

TALLY Jr., Robert. *Topophobia: The Place of the Subject*. Disponível em: <[https://www.academia.edu/15322936/Topophobia\\_The\\_Place\\_of\\_the\\_Subject](https://www.academia.edu/15322936/Topophobia_The_Place_of_the_Subject)>. Acesso em: 2 Fev. 2022.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. James Joyce: Um mestre do romance. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. e org. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. O romance como gênero planetário: a cultura do romance. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86, mar. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002010000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100011)>. Acesso em: 29 Jan. 2022.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. New Zealand: The Floating Press, 2009.

WESTMAN, Karin E. *The First “Orlando”*: The Laugh of the Comic Spirit in Virginia Woolf’s “Friendships Gallery”. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/827856>>. Acesso em: 11 Fev. 2022.

WOOLF, Leonard. *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911-1918*. London: The Hogarth Press, 1972.

WOOLF, Leonard. Foreword. In: WOOLF, Virginia. *A Haunted House and Other Stories*. Disponível em: <<https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203821h.html>>. Acesso em: 2 Fev. 2022.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Ed. Anne Olivier Bell and Andrew MacNeille. Basingstoke: Penguin, 1982, vol III.

WOOLF, Virginia. Ficção moderna. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. Gothic Romance. In: WOOLF, Virginia. *Granite and Rainbow*. Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.125584/page/n193/mode/2up>>. Acesso em: 12 Jan. 2022.

WOOLF, Virginia. *A Haunted House and Other Stories*. Adelaide: eBooks@Adelaide, 2009.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

WOOLF, Virginia. The Supernatural in Fiction. In: WOOLF, Virginia. *Granite and Rainbow*. Disponível em: <<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.125584/page/n193/mode/2up>>. Acesso em: 12 Jan. 2022.



# O PÂNTANO DA TRISTEZA COMO REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA DEPRESSÃO EM *A HISTÓRIA SEM FIM*, DE MICHAEL ENDE

Débora Furtado MORAES

Fernanda Aquino SYLVESTRE

## **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

Publicada originalmente em 1979, *A História Sem Fim* é a obra mais conhecida do escritor alemão Michael Ende e narra as aventuras de Bastian Baltazar Bux, um menino entre dez e onze anos que possui diversos problemas de socialização na escola e em sua própria família, como o luto pela morte da mãe que abala o seu relacionamento com o pai, tornando-o introspectivo e solitário. Um dia, fugindo dos *bullies* a caminho da escola, o garoto entra em uma loja e se depara com um livro intitulado *A História Sem Fim*, que chama sua atenção. Ao primeiro descuido do dono da loja, Bastian

rouba-o, vai para a escola e se dirige para o sótão, onde põe-se a lê-lo. O desenrolar da obra de Ende segue conforme o menino avança na leitura do livro roubado.

Ao longo da leitura, Bastian acompanha as aventuras de Atreú em busca da cura para a doença que ameaça a vida da imperatriz Criança e, conseqüentemente, de todo o reino de Fantasia, visto que a existência do reino depende da vida da governante. Em meio às aventuras decorrentes de sua busca, Atreú e seu cavaleiro Artax veem-se diante da necessidade de atravessar um local chamado Pântano da Tristeza. Esta passagem é o pano de fundo para o estudo a que este artigo se propõe, que foca em analisar os efeitos do Pântano da Tristeza em Artax e como esses podem ser considerados uma representação metafórica da depressão.

Para atingir o objetivo proposto, primeiramente este artigo abordará brevemente algumas considerações acerca da depressão e do potencial da literatura para o exercício da empatia. Em seguida, abordar-se-á algumas características das narrativas de fantasia, a fim de contextualizar a obra analisada em relação a essa forma do narrar. Finalmente, partir-se-á para a averiguação do desenvolvimento e do desfecho da personagem analisada, com a finalidade de indicar como cada ponto elencado carrega consigo simbologias que nos permitem apontar a experiência vivida por Artax como forma de representação da depressão. Assim, considera-se que as narrativas de Fantasia, apesar de estarem essencialmente ligadas ao imaginário e ao “irreal”, têm como fonte primordial a realidade e dela retiram seu princípio vital.

## A DEPRESSÃO E SUAS REPRESENTAÇÕES

Os seres humanos já contavam histórias e as preservavam por meio da tradição oral antes mesmo da invenção da escrita, como atesta a pesquisadora Gercina A. B. Lima. Segundo Lima, o conhecimento era repassado por meio da tradição oral pela utilização de “recursos como a dramatização, personalização e artifícios narrativos diversos, a fim de que as representações tivessem mais chances de sobreviver em um ambiente composto quase unicamente por memórias humanas”. Lima (2007) assevera que, conforme as diferentes culturas foram desenvolvendo seus sistemas de sinais gráficos, o que antes era repassado oralmente através de gerações começou a ser registrado por escrito. Atualmente, temos acesso ao “conhecimento acumulado, de fatos presenciados ou relatos de pessoas que viveram em épocas ou lugares diferentes” (p. 278) devido a esse fenômeno.

Semelhantemente, tão antigas quanto os seres humanos são as emoções e os sentimentos, como a alegria, o medo e a tristeza. Quanto à última, é definida pelo *APA Dictionary of Clinical Psychology* (2013), da *American Psychology Association*, como “um estado emocional de infelicidade, variando em intensidade de leve a extrema e geralmente provocada pela perda de algo de muito valor, por exemplo, pela ruptura de um relacionamento” (p. 506, tradução nossa)<sup>1</sup>. A tristeza pode ser considerada, portanto, um dos sentimentos mais básicos do ser humano.

---

1 “an emotional state of unhappiness, ranging in intensity from mild to extreme and usually aroused by the loss of something that is highly valued, for example, by the rupture or loss of a relationship” (APA, 2013, p. 506)

Entretanto, apesar de a tristeza ser um sentimento natural, sua manifestação de forma prolongada pode ser um indicativo de algum tipo de depressão, doença considerada “uma das principais formas de manifestação do sofrimento psíquico presente na contemporaneidade” (TEIXEIRA, 2005, p. 41). Ao traçar um histórico da doença, Teixeira pondera ter sido *melancolia* o termo mais antigo para se referir à patologia dos humores tristes, tendo sido utilizado até meados do século XIX. O pesquisador retoma o escritor e médico brasileiro Moacyr Scliar que, ao traçar um histórico do termo melancolia, afirma que este

nem sempre esteve sob o domínio do campo psiquiátrico, psicanalítico ou filosófico. O termo e suas diferentes formas de uso estão relacionados com sua história: é muito antigo, anterior ao advento das ciências modernas. Suas origens remontam à Grécia antiga, alguns séculos antes de Cristo, época em que arte, tragédia e filosofia se encontravam nas obras de arte, nos escritos literários trágicos, nos textos da antiga filosofia de Aristóteles e nas produções da pré-história médica, daquele que é considerado o pai da medicina – Hipócrates. Também na Bíblia encontramos a presença da melancolia, a velha imortal que resistiu aos tempos, arrolou-se pelos séculos, habitou os velhos mosteiros, vagou errante pelas terras medievais, presenciou o nascimento das grandes cidades, sucedeu à terrível peste negra, adentrou o renascimento, foi musa do romantismo e resistiu fortemente até meados do século XIX, período em que foi substituída pela depressão. (SCLIAR, 2003 *apud* TEIXEIRA, 2005, p. 42)

A depressão, identificada oficialmente sob o termo Transtornos Depressivos, possui uma ampla variedade de classificações de acordo

com as características apresentadas pela pessoa doente. De forma geral, seus sintomas podem incluir, entre outros, humor deprimido, interesse ou prazer reduzido nas atividades cotidianas, perda de energia ou fadiga, sentimento de desvalorização ou culpa e tentativa de suicídio ou ideação suicida. Suas implicações podem afetar a vida diária da pessoa doente a ponto de ser considerada, de acordo com estimativas da Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS/OMS, 2018), a maior causa de incapacidade no mundo. Ainda segundo a OPAS (2016), há indícios de que a doença ocorra pela interação de fatores genéticos, biológicos, ambientais e psicológicos.

Em *O Demônio do Meio-dia: Uma Anatomia da depressão* (2014), o escritor estadunidense Andrew Solomon une seu relato pessoal enquanto pessoa depressivo a um panorama da doença. Para Solomon,

A depressão não é apenas muito sofrimento; mas sofrimento demais pode virar depressão. O pesar é a depressão proporcional à circunstância; a depressão é um pesar desproporcional à circunstância. A depressão se alimenta do próprio ar, crescendo apesar de seu desligamento da terra que a alimenta. Ela só pode ser descrita com metáforas e alegorias. (SOLOMON, 2014, p 16)

Assim, o sofrimento desencadeado pela depressão extrapola conceitos médicos e definições objetivas devido à complexidade subjetiva da doença. Por esse motivo, segundo o autor, faz-se necessário lançar mão de descrições metafóricas e alegóricas para que seja possível alcançar uma melhor compreensão acerca de seus mecanismos. Por meio desses recursos, a depressão encontra-se retratada em diversas obras ficcionais.

Segundo Teixeira (2005), conforme citado anteriormente, registros de narrativas ficcionais com personagens que apresentam tristeza extrema e/ou persistente datam de muito tempo, sendo encontradas em contos da tradição oral. Como exemplo, o psicólogo Rogério F. Guerra (2009) aponta o caso do galo Chantecler, personagem do conto *As aventuras do galo Chantecler e da galinha Partlet* – catalogado pelos filólogos Jacob e Wilhelm Grimm no século XIX – que sucumbe tamanha a tristeza que sente pela morte de Partlet, sua companheira.

Outro personagem destacado por Teixeira (2005) e pelo psiquiatra e crítico literário Jean Starobinski (2016) é Belerofonte, herói da mitologia grega presente na *Iliada*, de Homero. No Canto IV da *Iliada*, Homero narra que o herói é “objeto de ódio para os deuses, / Ele vaga só para a planície de Aleia, / O coração devorado de tristeza, evitando os vestígios dos homens” (HOMERO apud STAROBINSKI, 2016, p. 18). Por tentar ascender ao Olimpo, Belerofonte foi condenado e renegado pelos deuses, que passaram a persegui-lo. A personagem, portanto, passou a viver em desgraça, isolada em um “exílio imposto por decreto divino” (STAROBINSKI, 2016, p. 19) e condenada à solidão e a uma tristeza “devorante”. Para Starobinski,

a depressão de Belerofonte nada mais é que o aspecto psicológico dessa deserção do homem pelas potências superiores. Abandonado pelos deuses, faltam-lhe qualquer recurso e toda a coragem para permanecer entre seus semelhantes. Uma cólera misteriosa, pesando do alto sobre ele, afasta-o dos caminhos trilhados pelos homens, desvia-o de todo objetivo e de todo sentido. [...] Aqui, tudo é afastamento,

ausência. Belerofonte parece-nos vagar no vazio, longe dos deuses, longe dos homens, num deserto ilimitado. (STAROBINSKI, 2016, p. 19)

Tendo em vista a forma como a depressão é representada na literatura, o crítico literário Rodolfo R. Londero (2019) pondera que ela “se manifesta [...] quase sempre pelo caminho da metáfora” (p. 166). Segundo o pesquisador, a importância desse recurso dá-se pelo fato de que “a metáfora não serve para esconder essa doença nas sombras da ignorância, mas para destacar seus contornos diante da luz excessivamente científica que hoje a recobre” (LONDERO, 2019, p. 165). Quanto às representações de conflitos inerentes à vida exercidas pelos mitos, o filósofo Renato Noguera afirma que estes são “como elementos vivos que dão sentido à vida”, bem como “uma explicação da realidade que narra o nascimento do mundo, do ser humano e de como ele deve viver e encontrar sentido para sua existência” (NOGUERA, 2017, p. 14). Dessa forma, a situação de Belerofonte pode ser considerada uma representação simbólica de um mal que já afligia pessoas há milhares de anos e continua afligindo nos dias atuais.

Portanto, pode-se considerar a narrativa ficcional como forma de representação das experiências que envolvem a existência humana, ideia que resgata o conceito aristotélico de *mimesis* que, conforme discorre o crítico belga Antoine Compagnon (1999), pode ser traduzido como “imitação” ou “representação”. Ao refletir sobre a *mimesis*, Compagnon chega à conclusão de que esta “é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói,

habita o mundo” (COMPAGNON, 2012, p. 124), sendo, portanto, utilizada pelo homem para compreender as coisas à sua volta.

Considerando a *mimesis* como meio para a compreensão do mundo e, conseqüentemente, do *outro*, convém ressaltar o potencial da ficção para exercitar a capacidade humana de “compreender uma pessoa a partir do ponto de referência dela, em vez de seu próprio, de modo a experimentar os sentimentos, percepções e pensamentos dessa pessoa” (APA, 2013, p. 206, tradução nossa)<sup>2</sup>, ou seja, a empatia, conforme definição do *APA Dictionary*. Acerca do potencial da literatura para tal, Compagnon destaca que a mesma

oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos. (COMPAGNON, 2009, p. 47)

Dessa forma, a literatura permite que o leitor vivencie realidades diferentes da sua própria, possibilitando que ele experimente várias vidas e sinta tanto as alegrias quanto os pesares vividos pelas personagens. Conforme destaca Compagnon, o texto literário fala sobre o leitor e os outros, provocando sua compaixão. Quem lê pode se identificar com as personagens e ser afetado por seus destinos, de modo que suas felicidades e sofrimentos são momentaneamente compartilhados (COMPAGNON, 2009, p. 48-49). O escritor francês

---

2 “*understanding a person from his or her frame of reference rather than one’s own, so that one vicariously experiences the person’s feelings, perceptions, and thoughts.*” (APA, 2013, p. 206)

Marcel Proust, antecedendo Compagnon, partilhava de semelhante concepção, destacando que “somente pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que enxerga outra pessoa desse universo que não é igual ao nosso, e cujas paisagens permaneceriam tão ignoradas de nós como as que por acaso existentes na lua” (PROUST, 2016, p. 201-202). Dessa forma, a arte e, por conseguinte, a literatura permitem, a quem a elas se dispõe, entender a perspectiva de outrem, assim como também o conduzir para reflexões acerca da condição humana.

### ***NOS DOMÍNIOS DE FANTASIA***

Como dito anteriormente, este artigo tem como finalidade analisar, sob a perspectiva dos estudos acerca da depressão, a personagem Artax, de *A História Sem Fim* (1990). Aqui, consideraremos a referida obra como sendo de fantasia. Portanto, convém apresentar brevemente os estudos das narrativas de fantasia e a obra em estudo antes de seguir para a análise. O termo *fantasia* deriva do grego *φαντασία*, que tem como significado “imaginação”, “tornar visível”, conforme indica o dicionário histórico *Oxford English Dictionary* (Oxford University Press, 1989). Um dos conceitos encontrados para o termo no OED define-o como “um produto da imaginação, ficção, invenção” (OUP, 1989, tradução nossa)<sup>3</sup> sendo, portanto, um produto do processo imaginativo.

Em *Um experimento em crítica literária* (2019), o autor da série de livros *As Crônicas de Nárnia*, C. S. Lewis, argumenta que, no contexto da literatura, o termo *fantasia* se refere a qualquer narrativa que aborda o impossível e o sobrenatural. Lewis utiliza o termo

---

3 “*A product of imagination, fiction, figment*” (OUP, 1989)

*elemento fantástico* para tratar do aspecto sobrenatural presente na narrativa, e afirma que esse elemento é o elo que une todas as histórias que ele categoriza como *fantasia literária*. (LEWIS, 2019, p. 61). O escritor argumenta, assim como o pesquisador Brian Stableford (2005), que os críticos anglófonos predominantemente adotam essa definição de fantasia.

De acordo com as pesquisadoras Nikki Gamble e Sally Yates (2002), as narrativas de fantasia podem ser classificadas conforme sua ambientação, ou seja, a existência ou não de uma realidade que se contraponha à nossa e que possua sua própria forma de funcionamento. Gamble e Yates utilizam a terminologia *Baixa e Alta Fantasia*, sendo a Baixa Fantasia caracterizada por se ambientar em uma realidade tal qual a nossa. A Alta Fantasia, por outro lado, caracteriza-se pela existência de um mundo alternativo.

Quanto às diferentes maneiras pelas quais esse mundo alternativo pode se manifestar nas narrativas de Alta Fantasia, podemos destacar a *fantasia imersiva* e a *fantasia de portal*. Em uma fantasia imersiva, o leitor é apresentado a uma realidade totalmente nova e o Mundo Primário – nosso mundo – não existe. Nesse tipo de narrativa, afirma a pesquisadora M. C. Marques (2015), o Mundo Primário é percebido a partir de sua ausência. Segundo a crítica Farah Mendlesohn, esse tipo de narrativa

Em sua melhor forma, apresenta o fantasioso sem explicar a norma tanto para o protagonista quanto para o leitor: nós montamos sobre os ombros dos protagonistas e, enquanto temos acesso aos seus olhos e ouvidos, não nos é fornecida uma narrativa explicativa. [...] a eficácia da fantasia imersiva depende de uma suposição de realismo que nega a

necessidade de explicação. (MENDLESOHN, 2002, p. 175, tradução nossa)<sup>4</sup>

*A História Sem Fim* apresenta, à medida que Bastian lê o livro roubado, um mundo novo chamado Fantasia e, portanto, pode ser considerada uma obra de Alta Fantasia. O reino de Fantasia é descrito pela crítica sueca Maria Nikolajeva (1990) como um mundo imaginário:

povoado por todos os tipos de criaturas mitológicas possíveis [...]. [C]ada povo possui seu próprio reino e seu próprio idioma local, apesar de um idioma geral, fantástico clássico, ser usado entre eles, e todos eles são unidos sob a autoridade da sábia e eterna imperatriz Criança. As dimensões de Fantasia parecem ser colossais; evidentemente não possui fronteiras, o que é [...] um belo símbolo. (NIKOLAJEVA, 1990, p. 38, tradução nossa)<sup>5</sup>

O menino, enquanto leitor, tem acesso a uma fantasia imersiva na qual acompanha as aventuras do jovem Pele-Verde Atreiú, personagem originário de Fantasia, em uma busca pela cura para a

---

4 “*At its best, it presents the fantastic without comment as the norm for both the protagonists and for the reader: we sit on the protagonists’ shoulders and while we have access to their eyes and ears, we are not provided with an explanatory narrative. [...] the immersive fantasy depends for its effectiveness on an assumption of realism that denies the need for explication*” (MENDLESOHN, 2002, p. 175, tradução nossa)

5 “*It is populated by every possible kind of mythological creatures [...]. [E]very folk has its own kingdom and its own local tongue, though a common language, High Fantastican, is used among them, and they are all united under the rule of the wise and ageless Childlike Empress. The dimensions of Fantastica seem to be enormous; evidently it has no boundaries, which is, of course, a beautiful symbol*” (NIKOLAJEVA, 1990, p. 38)

doença misteriosa que atingira a imperatriz Criança e está relacionada ao alastramento do Nada, que aos poucos engole Fantasia e seus habitantes, ameaçando a existência de todos.

Já na fantasia de portal, o Mundo Secundário é acessado por um portal no Mundo Primário, permitindo uma “comparação direta dos dois mundos por parte do autor” (GAMBLE; YATES, 2002, p. 103, tradução nossa)<sup>6</sup>. Esse tipo de narrativa frequentemente apresenta protagonistas que estão passando por algum tipo de conflito no Mundo Primário quando são transportados para o Mundo Secundário. Lá, vivem aventuras para finalmente retornar transformados ao seu mundo de origem.

O leitor de *A História Sem Fim* tem acesso total tanto à realidade de Bastian quanto ao conteúdo do livro que ele lê, em uma espécie de narrativa em abismo, semelhante à observada em obras como *As Mil e Uma Noites*. Em determinado momento da narrativa, o garoto é transportado para Fantasia, caracterizando uma fantasia de portal cujo portal, conforme argumenta Marques (2015), seria não o livro em si, mas a leitura do mesmo. Assim, o contato do leitor com o reino de Fantasia muda de perspectiva. Se, até então, o leitor aventurara-se pelo reino a partir do ponto de vista de Atreiu, personagem nativo de Fantasia, desse momento em diante passa a acompanhar a história pela ótica de Bastian, estrangeiro que acabara de chegar a esse ambiente. Quanto a isso, Mendlesohn destaca que:

fantasias de portal exigem que aprendamos a partir de um ponto de entrada. São quase sempre romances de busca e quase sempre prosseguem de forma linear com

---

6 “*This type of fantasy enables the writer to make a direct comparison between the two worlds*” (GAMBLE; YATES, 2002, p. 103)

um objetivo que deve ser alcançado. [...] [A] fantasia de portal deve ser navegada. (MENDLESOHN, 2002, p. 173, tradução nossa)<sup>7</sup>

No caso de *A História Sem Fim*, a partir do momento em que Bastian é transportado para Fantasia, o rapaz segue em uma jornada de reconstrução do reino, enquanto encontra o caminho de volta para seu mundo, como de praxe nesse tipo de estrutura. Entretanto, o menino não quer voltar. Assim, o autor levanta reflexões acerca do que é real, fantasia e mentira, da relação entre esses conceitos e a interdependência entre realidade e imaginação, enquanto guia o leitor ao longo da trajetória de Bastian nessa nova realidade. Entre os incontáveis habitantes de Fantasia, destaca-se aqui o cavalo antropomorfo Artax, fiel companheiro de Atreiu que partira com este para a Grande Busca.

### **À IMINÊNCIA DO PÂNTANO DA TRISTEZA**

Em *A História Sem Fim*, após ser convocado para a Grande Busca, a fim de salvar Fantasia do desaparecimento, Atreiu parte acompanhado por seu cavalo Artax. Assim como todos os outros seres de Fantasia, o animal era capaz de falar a língua geral e é descrito como “malhado e pequeno como um cavalo selvagem, tinha as patas curtas e grossas, mas apesar disso era o melhor corredor e o mais resistente de todos os cavalos” (ENDE, 1990, p. 39). Ambos possuíam uma relação de amizade e companheirismo. Em meio à

7 “portal fantasies require that we learn from a point of entry. They are almost always quest novels and they almost always proceed in a linear fashion with a goal which must be met. [...] [T]he portal fantasy must be navigated.” (MENDLESOHN, 2002, p. 173)

sua missão, Atreiu foi avisado em sonho que deveria se dirigir a um local chamado Pântano da Tristeza para conseguir informações importantes sobre como encontrar a cura para a doença da imperatriz Criança. Assim, menino e cavalo partem em busca do pântano.

Ao longo do deslocamento das personagens para a região pantanosa, o narrador explicita mudanças na paisagem, como a cor do céu que “quanto mais [a dupla] avançava para o norte, tanto mais escuro ia ficando” (ENDE, 1990, p. 50) e os dias que se tornaram cinzentos à medida que “uma luz crepuscular acinzentada, sempre igual, assinalava o dia” (ENDE, 1990, p. 50). Acerca de possíveis interpretações da cor cinza, o filósofo Jean Chevalier em seu *Diccionario de los Símbolos* afirma, entre outras coisas, que “para nós, cinza é uma cor de meio luto. O cinza da neblina dá uma impressão de tristeza, languidez, melancolia e tédio” (CHEVALIER, 1986, p. 540, tradução nossa)<sup>8</sup>. Portanto, para além de indícios da aproximação das personagens ao pântano, tais alterações no ambiente podem ser consideradas uma possível representação de fatores ambientais que podem deixar uma pessoa mais suscetível a desenvolver depressão, tomando como exemplo uma insatisfação em alguma área da vida que pode provocar a sensação de que todos os dias são iguais.

Outra interpretação possível para o ambiente acinzentado é a de que representaria a mudança do estado de espírito do indivíduo, enquanto este desenvolve um quadro depressivo. Tal interpretação é corroborada pela analogia tecida por Solomon, ao afirmar que “a depressão começa do insípido, nubla os dias com uma cor entediante, enfraquece ações cotidianas até que suas formas claras

<sup>8</sup> “Para nosotros el gris ceniza es un color de medio luto. La grisalla de ciertos tiempos brumosos da impresión de tristeza, languidez, melancolía y aburrimiento” (CHEVALIER, 1986, p. 540)

são obscurecidas pelo esforço que exigem, deixando-nos cansados, entediados e obcecados com nós mesmos” (SOLOMON, 2014, p. 17). Portanto, o artifício da atmosfera cinzenta pode ser considerado uma alegoria à forma como um indivíduo com depressão pode enxergar sua própria vida e seu entorno: entediante, estático, sufocante e desolador.

Ao finalmente alcançarem o pântano e observarem-no ainda de longe, Bastian e Artax depararam-se com o cenário descrito a seguir:

Sobre ele pairavam farrapos de nevoeiro, e aqui e ali distinguiam-se pequenos bosques de árvores cujos troncos se dividiam para baixo em quatro, cinco ou mais ramificações retorcidas, o que os tornava semelhantes a grandes caranguejos, sustentando-se sobre muitas patas na água negra. Da folhagem castanha pendiam raízes aéreas que pareciam tentáculos imóveis. Era quase impossível perceber onde o solo do pântano era firme e onde consistia apenas em uma cobertura de plantas aquáticas. (ENDE, 1990, p. 50)

No excerto acima, nota-se a escolha do autor em enfatizar o nevoeiro ao iniciar a descrição do pântano. Como mencionado anteriormente, a imagem acinzentada ocasionada por um nevoeiro é capaz de sugestionar a ideia de tristeza, tédio e melancolia. Dessa forma, o Pântano da Tristeza seria uma forma de representação de situações aversivas pelas quais uma pessoa pode passar ao longo da vida ou um conjunto de fatores que podem deixá-la mais suscetível a desenvolver o transtorno, assim como também pode representar o próprio estado de espírito do doente.

## ATRAVESSANDO O PÂNTANO DA TRISTEZA

Em sua autobiografia, Andrew Solomon define a doença como “a solidão dentro de nós que se torna manifesta e destrói não apenas a conexão com outros, mas também a capacidade de estar em paz consigo mesmo” (SOLOMON, 2014, p. 15). Para o escritor, essa condição seria capaz de destruir uma pessoa a partir da extirpação do sentido de propósito na vida do indivíduo. Nessa perspectiva, Solomon afirma que “quando estão bem, certas pessoas amam a si mesmas, algumas amam a outros, há quem ame o trabalho e quem ame a Deus: qualquer uma dessas paixões pode oferecer o sentido vital de propósito, que é o oposto da depressão” (SOLOMON, 2014, p. 15). Assim, a depressão caracterizar-se-ia por uma espécie de esvaziamento capaz de afetar negativamente não apenas o indivíduo em si como também a forma como este se relaciona com o ambiente e as pessoas ao seu redor.

Seguindo um princípio semelhante ao de Solomon, o psiquiatra alemão Viktor Frankl, por sua vez, considera a necessidade de um sentido pelo qual viver como um dos aspectos principais do ser humano. Esse sentido seria o responsável pelo agir do homem sobre o mundo. Na obra *Em Busca de Sentido* (2017), Frankl apresenta os conceitos principais da logoterapia, abordagem psicológica fundada por ele que tem como ponto central a ânsia do ser humano por um sentido de vida. Frankl refere-se a essa necessidade vital humana a partir da denominação *vontade de sentido*. Quando essa vontade se encontra frustrada, o indivíduo entra em um estado chamado por Frankl de *vazio existencial*, “um sentimento de vacuidade e de falta

de sentido” (FRANKL, 2017, p. 165) que prejudica a relação da pessoa com seu meio.

O *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (DSM-5), da *American Psychiatric Association* (APA, 2014), também menciona a ocorrência de relatos de vazio e falta de sentido, bem como de cansaço e fadiga. Quanto à diminuição da energia, o DSM-5 também afirma ser comum. Segundo o *Manual*, “o indivíduo pode relatar fadiga persistente sem esforço físico. Mesmo as tarefas mais leves parecem exigir um esforço substancial” (APA, 2014, p. 163), sendo o cansaço sentido pela pessoa doente desproporcional em relação às atividades realizadas em comparação ao cansaço sentido por alguém saudável. O compêndio aponta, ainda, que “eventos estressantes na vida são bem reconhecidos como precipitantes de episódios depressivos maiores” (APA, 2014, 166), indicando o quanto fatores ambientais influenciam na saúde mental de um indivíduo.

Em *A História Sem Fim* (1990), ao chegarem ao Pântano da Tristeza, Artax hesitou quando avistou o cenário tenebroso, mas não teve outra escolha, senão entrar no lamaçal. Conforme adentravam, Artax “atolou-se algumas vezes, mas em todas conseguiu se safar. Porém, quanto mais penetravam no Pântano da Tristeza, mais dificilmente o animal avançava. *O cavalinho tinha a cabeça baixa e agora quase só se arrastava*” (ENDE, 1990, p. 51, grifo nosso). Nota-se, portanto, que Artax começou a submergir gradativamente. Em um primeiro momento, ele conseguia desvencilhar-se das águas do pântano, mas, conforme avançava, o pântano agia sobre ele, drenando sua vitalidade e seu humor. Finalmente, no trecho grifado, o autor recorre ao artifício da descrição corporal da personagem que,

a priori, aparenta tratar-se de um cansaço natural.

No tópico anterior, apontou-se a relação entre a construção do pântano na narrativa analisada e as variáveis ambientais que podem tornar alguém mais suscetível a desenvolver depressão. No excerto apresentado no acima, percebe-se de forma metafórica como a doença normalmente se desenvolve, isto é, gradualmente. Assim, observa-se, no trecho extraído, a configuração do ambiente como fator determinante para a exaustão de Artax, bem como para a modificação da postura do cavalo gradativamente até demonstrar total abatimento. Assim, o que primeiramente pode ser interpretado como um cansaço normal abre espaço para uma perspectiva diferente ao levar em consideração a carga simbólica contida na concepção e na caracterização do ambiente no qual a passagem transcorre, isto é, o Pântano da Tristeza.

Como visto anteriormente, energia reduzida e fadiga desproporcional ao esforço realizado estão entre os indicadores de um possível quadro depressivo. Tendo em vista essas observações, interpreta-se a prostração de Artax como uma reação ao ambiente opressor em que ele está, de forma a evidenciar o abalo emocional pelo qual ele passa devido à ação do pântano. Considerando o contexto da personagem, esse conjunto de fatores pode ser interpretado como uma ilustração de como alguém, ao vivenciar o que o *DSM-5* (2014) denomina eventos estressantes – aqui representados pelo pântano – pode acabar desenvolvendo depressão, sobretudo, caso tais eventos sejam constantes.

Convém chamar a atenção para o fato de que, até então, Atréiu não tinha se atentado para o que ocorria com o cavalo. As dificuldades enfrentadas por Artax ainda não haviam despertado a preocupação

no menino, pois, por tratar-se de um ambiente pantanoso, é natural que a locomoção seja mais dificultosa. Atreiu apenas percebe o estado decadente de Artax ao vê-lo cabisbaixo, a se arrastar. Ao ser questionado por Atreiu sobre o que estava ocorrendo, a resposta dada por Artax foi a seguinte:

— Não sei, meu senhor, respondeu o animal. Acho que devíamos voltar para trás. Tudo isto não tem o menor sentido. Vamos atrás de uma coisa que não passou de um sonho, e que não vamos encontrar. Talvez já seja tarde demais. Talvez a imperatriz Criança já tenha morrido, e tudo o que estamos fazendo não sirva para nada. (ENDE, 1990, p. 51)

No trecho acima, observa-se que o cavalinho relata esvaziamento de qualquer propósito que o impulsionasse a continuar sua jornada. Nota-se uma distorção na forma como a personagem enxerga a realidade, o que faz com que ela acredite piamente que todo o esforço realizado até ali tenha sido em vão e que não há mais motivos para continuar tentando alcançar o que, segundo o cavalo, é inalcançável.

Atreiu, por sua vez, ainda tentando entender o que estava acontecendo com o amigo, questionou-o se estava doente, ao que animal responde: “É possível, replicou Artax. *A cada passo que damos, minha tristeza é maior. Perdi a esperança*, senhor. E sinto-me cansado, *muito cansado*... Acho que não sou mais capaz de andar (ENDE, 1990, p. 51, grifo nosso). As características expressas pelo cavalo no destacadas fragmento acima – tristeza, desesperança/falta de sentido e cansaço exacerbado/apatia – encontram correspondência nos apontamentos relacionados por Solomon (2014), Frankl (2017), o

*APA Dictionary* (2012) e o *DSM-5* (2014). No trecho, Artax revela ser tristeza o sentimento que tem tomado conta de si e que a intensidade aumenta a cada passo, além de enfatizar novamente a sensação de perda de propósito e o cansaço extremo que o impedem de seguir em frente. O que acontece ao cavalinho encontra correspondência à declaração de Solomon, de que “ninguém jamais conseguiu definir o ponto de colapso que demarca a depressão severa, mas quando se chega lá, não há como confundir-la” (SOLOMON, 2014, p. 17). Portanto, não é possível afirmar o momento exato em que o pesar de Artax teve início, mas percebe-se a gravidade de seu estado a partir do instante no qual ele mal consegue se manter em pé e locomover-se por conta da tristeza que o assola.

Atreiu, então, tenta ajudar o amigo a prosseguir, porém, em consequência do efeito contínuo do pântano sobre si, “Artax ficou parado. Já estava atolado até a barriga, e não fazia qualquer esforço para se libertar” (ENDE, 1990, p. 51), evidenciando o quanto estava debilitado psicologicamente e emocionalmente e, por conseguinte, o quanto essa debilidade o afetava fisicamente, minando suas forças. Em razão disso, o cavalo acaba por render-se ao pântano, pois não vê mais motivos para resistir. A situação sofrida por Artax pode ser considerada semelhante à que pode ser vivenciada por alguém em estado depressivo, tanto em relação a um possível evento desencadeador, quanto aos sintomas característicos do episódio que, por sua parte, são capazes de distorcer a forma como o indivíduo enxerga a si mesmo e o seu redor.

## **SUBMERGINDO À LAMA DO PÂNTANO DA TRISTEZA**

Em *O Demônio do Meio-Dia* (2014), Solomon cita o escritor absurdista Albert Camus, para quem “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio” (CAMUS, 1991, p. 17 apud. SOLOMON, 2014, p. 234). O tema gera controvérsias em diversos âmbitos, do político ao religioso, suscitando discussões também no da saúde. Acredita-se, popularmente, que suicídio e depressão estão intrinsecamente interligados. Quanto a isso, entretanto, Solomon aponta que:

Muitos depressivos nunca se tornam suicidas. Muitos suicídios são cometidos por pessoas que não são depressivas. Os dois elementos não são partes de uma única equação lúcida, uma ocasionando a outra. São entidades separadas que com frequência coexistem, influenciando-se mutuamente. [...] Só se pode considerar todos os suicidas deprimidos se a tendência ao suicídio for estipulada como uma condição por si só suficiente para o diagnóstico da depressão. (SOLOMON, 2014, p. 232)

Como implicitada por Solomon ao final do trecho citado, a tendência ao suicídio não é considerada por si só um fator determinante para o diagnóstico do transtorno depressivo maior. Para tal, ela deve ocorrer em conjunto com pelo menos outros quatro sintomas durante um período mínimo de tempo, de forma prevalente, que provoque mudança em relação ao funcionamento anterior do indivíduo (APAb, 2014, p.160). Na entrada para suicídio, o *APA Dictionary* (2012) corrobora Solomon:

O suicídio ocorre frequentemente no contexto de um episódio depressivo maior, mas pode também ocorrer como resultado de abuso de substâncias ou outro transtorno. Também pode ocorrer na ausência de quaisquer transtornos psiquiátricos, especialmente em situações insustentáveis, como ou declínio da saúde. (APAa, 2012, p. 568, tradução nossa)<sup>9</sup>

Nota-se, portanto, que o suicídio é uma questão multifatorial, com diversas possibilidades de motivação. Denomina-se ideação suicida a tendência ao suicídio, cuja entrada no *APA Dictionary* define-a como “pensamentos suicidas ou uma preocupação com suicídio [...]. A maior parte dos casos de ideação suicida não progride para uma tentativa de suicídio” (APAa, 2012, p. 568, tradução nossa)<sup>10</sup>. Portanto, considera-se ideação suicida a idealização da própria morte, que pode variar de pensamentos suicidas ao planejamento do ato. O DSM-5 (APAb, 2014, p. 161) considera a ideação suicida – com ou sem plano específico –, bem como pensamentos recorrentes de morte, alguns dos possíveis critérios diagnósticos para a depressão. Quanto à tendência ao suicídio, Solomon declara que:

Há diferenças sutis, mas importantes entre querer estar morto, querer morrer e querer se matar. A maioria das pessoas tem, de tempos em tempos, o desejo de estar morto, anulado, além da dor. Na depressão, muitos querem morrer, fazer uma

---

9 “*Frequently, suicide occurs in the context of a major depressive episode, but it may also occur as a result of a substance-use or other disorder. It sometimes occurs in the absence of any psychiatric disorder, especially in untenable situations, such as bereavement or declining health*” (APAa, 2012, p. 568)

10 “*suicidal thoughts or a preoccupation with suicide, often as a symptom of a major depressive episode. Most instances of suicidal ideation do not progress to attempted suicide*” (APAa, 2012, p. 568)

passagem concreta do estado em que se encontram para se libertar das aflições da consciência. Querer se matar, contudo, requer um nível extra de paixão e uma certa violência direcionada. O suicídio não é o resultado da passividade; é o resultado de uma ação. Requer uma grande quantidade de energia e uma vontade forte, além de uma crença na permanência do momento atual e pelo menos um toque de impulsividade. (SOLOMON, 2014, p. 233)

Dessa forma, em certa medida, é natural que uma pessoa sinta o desejo de estar morta em determinadas situações da vida. No entanto, no caso de uma pessoa com depressão, a probabilidade de ver a morte como uma maneira - ou a única maneira - de acabar com o sofrimento que a vida se tornou é ainda maior.

Na obra de Ende, mesmo com as tentativas de Atreiu de salvar o amigo, Artax afundava cada vez mais no pântano e, como visto anteriormente, já não conseguia fazer qualquer esforço para se libertar do lamaçal. A despeito dos esforços de Atreiu, o cavalo suplicou “Deixe-me, senhor! [...] Não consigo. Vá sozinho! Não se importe comigo! Não posso mais suportar esta tristeza. Quero morrer” (ENDE, 1990, p. 51), evidenciando que a intensidade do seu sofrimento era tamanha que o fazia acreditar que apenas poderia cessá-lo por meio da morte. Como exposto anteriormente, no primeiro capítulo deste estudo e na análise de Míriel acima neste tópico, o *APA Dictionary* (2012), Solomon (2014) e o DSM-5 (2014) dão embasamento teórico para afirmar que tal raciocínio é muito comum em pessoas que estão passando por um episódio depressivo.

Atreiu continuava desesperadamente tentando ajudar Artax, que permanecia afundando sem que nada pudesse ser feito para

impedir o efeito devastador do pântano sobre o cavalo. Apesar de todo o esforço se mostrar em vão, Atreiu persistia em socorrer Artax até compartilharem do seguinte diálogo:

— Você não pode fazer mais nada por mim, senhor. Está tudo acabado. [...] Mas já sabemos por que o Pântano da Tristeza tem este nome. É a tristeza que me torna tão pesado e que me faz afundar. Não é possível evitá-lo.

— Mas eu também estou aqui, disse Atreiu. E não sinto nada.

— É porque você tem o “Brilho”, senhor, respondeu Artax. E ele o protege.

— Então vou pôr o sinal em volta do seu pescoço, balbuciou Atreiu. Talvez ele o proteja também. Fez menção de tirar a corrente do pescoço.

— Não, resfolegou o cavalinho. Não pode fazer isso, senhor. A você entregaram o “Pentáculo”, e você não está autorizado a dá-lo a quem bem entender. Tem de continuar sua busca sem mim. (ENDE, 1990, p. 51-52)

Na passagem acima, o cavalo reconhece que não há possibilidade de se salvar do efeito devastador do pântano. Além disso, Atreiu toma consciência de que o pântano não tem efeito sobre ele pelo fato de carregar consigo AURIN, colar da imperatriz Criança que lhe fora entregue em nome da governante de Fantasia, exercendo uma espécie de proteção sobre Atreiu, como um amuleto. Os pesquisadores John Clute e John Grant (1997) apontam que o amuleto é um recurso utilizado com frequência em obras de fantasia, caracterizado tradicionalmente por “um fetiche usado ou carregado como proteção contra magia hostil ou males específicos” (CLUTE;

GRANT, 1997, p. 25, tradução nossa)<sup>11</sup>. Os pesquisadores ressaltam, também, a versatilidade dos amuletos quanto à forma e aos poderes, de acordo com a escolha criativa de cada autor.

No caso de AURIN, este é descrito como “uma corrente com um grande amuleto de ouro, representando duas serpentes, uma clara e outra escura, que mordiam a cauda uma da outra, formando uma figura oval” (ENDE, 1990, p. 32). Tal descrição evoca a imagem do ouroboros, um símbolo com a mesma descrição que, segundo o *Diccionario de los Simbolos*, “simboliza um ciclo de evolução. Este símbolo contém ao mesmo tempo as ideias de movimento, continuidade, autofecundação e, conseqüentemente, de eterno retorno” (CHEVALIER, 1986, p. 791, tradução nossa)<sup>12</sup>. Assim, AURIN, na obra, representa o próprio reino de Fantasia, pois, como Bastian eventualmente conclui, “Fantasia é A História Sem Fim” (ENDE, 1990, p. 307), ou seja, a história que nunca termina, mas sempre se renova, como representado pela figura do ouroboros. AURIN era reconhecido por todos os habitantes de fantasia, que sabiam que quem o carregasse era o

enviado da imperatriz Criança, que podia agir em seu nome como se ela própria estivesse presente.

Significava que conferia ao portador poderes secretos, se bem que ninguém soubesse ao certo quais eram. [...] Mas muitos temiam pronunciar o nome desse distintivo, e chamava-lhe, por isso, de ‘Jóia’, ou ainda de ‘Pentáculo’, ou simplesmente de ‘Brilho’. (ENDE, 1990, p. 32)

---

11 “*a charm worn or carried as a protection against hostile magic or specific ills*” (CLUTE; GRANT, 1997, p. 25)

12 “*simboliza un ciclo de evolución. Este símbolo encierra al mismo tiempo las ideas de movimiento, continuidad, autofecundación y, en consecuencia, de perpetuo retorno*” (CHEVALIER, 1986, p. 791)

Essa última forma foi a utilizada por Artax para se referir ao objeto mágico no Pântano da Tristeza no excerto destacado anteriormente, o qual evidencia que, apesar de ser o objeto mais poderoso de Fantasia, Atreiu não poderia utilizá-lo para salvar seu amigo. Isto se deve ao fato de que o amuleto havia sido confiado única e exclusivamente ao rapaz, que não tinha permissão para repassá-lo deliberadamente a mais ninguém. Dessa forma, esse objeto que confere proteção contra os males do pântano é de caráter único e intransferível.

Nesse contexto, pode-se interpretar que a joia carrega consigo um atributo de proteção contra efeitos adversos. O texto permite, portanto, a interpretação do amuleto como uma representação simbólica acerca de um conjunto de fatores que podem proteger um indivíduo de sucumbir a um episódio depressivo diante das adversidades da vida. Esses fatores podem ser biológicos (genéticos) e psicossociais, como família, amigos ou a convicção em alguma crença ou filosofia de vida, por exemplo. Entretanto, deve-se salientar o caráter pessoal e intransferível de tais fatores, tal como AURIN na obra. Além disso, diferentemente da ficção, a presença deles não garante totalmente que uma pessoa nunca poderá desenvolver a doença.

Infelizmente, o desfecho que Artax é trágico. Atreiu encontrava-se desolado diante da tragédia que estava por acontecer quando Artax pediu:

— Você quer atender a meu último pedido, senhor?,  
perguntou o animal.

Atreiu acenou afirmativamente, sem falar.

— Então, peço que vá embora. Não quero que me

veja morrer. Você me faz esse favor?

Atreiú levantou-se lentamente. A cabeça do cavalinho estava agora meio submersa na água escura.

— Adeus, Atreiú, meu senhor!, ele disse. E obrigado! Atreiú cerrou os lábios com força. Não conseguia falar. Deu um último adeus a Artax, voltou-lhe as costas, e continuou a andar. (ENDE, 1990, p. 52)

No fragmento acima, observa-se a consequência última do pântano sobre o cavalo. Sua atmosfera era tão avassaladora que mingou a energia do cavalo, deixando-o impossibilitado de reagir à opressão do ambiente e de receber qualquer ajuda. No fim, diante de todo o tormento que o Pântano da Tristeza infligia sobre ele e imobilizado como estava, Artax não teve mais forças para lutar, deixando-se levar pelo impacto do local.

O desfecho de Artax assemelha-se ao de pessoas que, mesmo lutando contra a depressão ou uma situação de impacto profundo – que, por sua vez, pode desencadear um episódio depressivo – como o luto, acabam definhando até a morte, ainda que, ativamente, não a tenham provocado. É possível observar isso, por exemplo, em viúvos que atravessam o luto pela perda do cônjuge. Nesses casos, a probabilidade de morte da pessoa enviuvada aumenta significativamente, conforme pesquisa realizada pela psicóloga Cristiane C. Prizanteli (2008). O caso de Artax, portanto, dialoga com os de pessoas que, mesmo tentando vencer a doença, têm suas forças esvaídas e conseguem apenas se deixar levar passivamente em direção à morte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa que envolve Artax em *A História Sem Fim* carrega consigo a representação de como o contexto no qual um indivíduo está inserido é capaz de afetá-lo de forma a afligir seu bem-estar e torná-lo mais suscetível a desenvolver transtornos psíquicos como a depressão. Dessa forma, o Pântano da Tristeza representa todo o conjunto de fatores que podem desencadear depressão, tomando-se como exemplo a infelicidade no trabalho e um estilo de vida que não permite a realização de atividades que sejam prazerosas. Assim, uma vez no Pântano, o indivíduo começa a afundar na lama.

A lama do pântano que imobiliza Artax, deixando-o impossibilitado de mover-se para lutar contra as águas pesadas, pode ser interpretada como uma metáfora para a doença, que tem a capacidade de exaurir a pessoa doente, deixando-a incapaz de realizar as atividades diárias, tornando ações simples como levantar-se da cama, alimentar-se e higienizar-se, tarefas árduas e desgastantes demais para serem cumpridas. Assim, quem acaba por se encontrar nesse estado necessita de um amuleto pessoal e intransferível, aqui interpretado como o acompanhamento necessário e uma rede de apoio para ajudá-lo a lidar com essa situação; caso contrário, é possível que haja um desfecho trágico.

Ao considerar todo o trajeto percorrido nesta pesquisa, chega-se à conclusão de que a literatura, em sua essência, é um meio pelo qual o ser humano compartilha e vivencia experiências além de si mesmo. Ela tem o poder de transportar o leitor para o mundo através dos olhos de outra pessoa e permitir que ele sinta suas emoções,

tanto as angustiantes quanto as eufóricas. No contexto da literatura de fantasia, em particular, ao utilizar uma realidade imaginária, frequentemente aborda temas que simbolicamente cercam a natureza humana, assim como os mitos e lendas já o fizeram no passado.

## **REFERÊNCIAS**

AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION. *APA dictionary of clinical psychology*. Washington, DC: Author, 2013.

APA - AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais [recurso eletrônico]: DSM-5 – 5. ed. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre: Artmed, 2014. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5662409/mod\\_resource/content/1/DSM-5.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5662409/mod_resource/content/1/DSM-5.pdf)>. Acesso em 20 de novembro de 2020.*

CHEVALIER, J. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CLUTE, J; GRANT, J. *Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit, 1997.

COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ENDE, M. *A História Sem Fim*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANKL, V. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. 42 ed. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2017.

GAMBLE, N; YATES, S. *Exploring Children's Literature: Teaching the Language and Reading of Fiction*. London: Paul Chapman Publishing, 2002.

GUERRA, R. F. Doença mental e os estranhos personagens da literatura infantil. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, Número 2, p. 445-489, Outubro de 2009.

LEWIS, C. S. *Um experimento em crítica literária*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2019.

LIMA, G.A.B. A transmissão do conhecimento através do tempo: da tradição oral ao hipertexto. [s.l.]: *Revista Interamericana de Bibliotecologia*, 2007, vol. 30, no. 2, p. 275-285, jul.-dez. Disponível em: <<http://www.scielo.org.co/pdf/rib/v30n2/v30n2a13>>, Acesso em: 03 set. 2021.

LONDERO, R. R. “Tarde demais para morrer jovem”: Depressão e suicídio na literatura brasileira contemporânea. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 23, p. 161-174, 2019. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i23p161-174. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/151518>. Acesso em: 02 jul. 2021.

MARQUES, M. C. *Uma História que não tem Fim: um estudo sobre a fantasia literária*. São José do Rio Preto, 2015. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127775/000845650.pdf?sequence=1>>. Acesso em 18 de novembro de 2020.

MENDLESOHN, F. *Toward A Taxonomy of Fantasy*. 2002. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43308579>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

NIKOLAJEVA, M. How Fantasy is made: patterns and structures in “The Neverending Story” by Michael Ende. *Merveilles & contes*, Vol. 4, No. 1 (May 1990), p. 34-42. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41390030>>. Acesso em: 09 jul. 2020.

NOGUERA, R. *Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. *Depressão*. Brasília (DF): 2018. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/topicos/depressao>>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. *Depressão: o que você precisa saber*. Brasília: 2016. Disponível em: <[https://www.paho.org/bra/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5372:depressao-o-que-voce-precisa-saber&Itemid=822](https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5372:depressao-o-que-voce-precisa-saber&Itemid=822)>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

OXFORD UNIVERSITY PRESS. *fantasy, phantasy, n.* *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1989. Disponível em: <<https://www.oed.com/oed2/00082223>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

PRIZANTELI, C. *Coração Partido: o luto pela perda do cônjuge*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/15712/1/Cristiane%20Corsini%20Prizanteli.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2022.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, v. 3.

SOLOMON, A. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

STABLEFORD, B. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham: The Scarecrow Press, 2005.

STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEIXEIRA, M. A. R. Melancolia e depressão: um resgate histórico e conceitual na psicanálise e na psiquiatria. *Revista de Psicologia*, v. 4, n. 1, p. 41–56, 2005.

# ENSINAR LITERATURA FANTÁSTICA EM UMA PERSPECTIVA SUL-SUL

Josilene PINHEIRO-MARIZ

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Refletir sobre a literatura fantástica, em qualquer que seja a circunstância, tais como em uma jornada de estudos ou em um texto como neste capítulo, é um exercício prazeroso e necessário, sobretudo quando se pensa em uma perspectiva que aponta para acontecimentos extraordinários, no sentido de se deparar com fatos fora do esperado no cotidiano. Seriam esses episódios, o que costumou-se chamar *mirabilia* ou “fatos dignos de espanto, manifestações dos deuses na terra, esquisitices geográficas, seres anômicos. No mundo aqui embaixo correspondia ao das divindades<sup>1</sup> (STEINMETZ, 2008, p.7).

1 As traduções são de nossa responsabilidade, salvo menção contrária. “Faits dignes d’étonnement, manifestations des dieux sur terre, bizarreries géographiques, êtres anoniques, Au monde d’ici-bas correspondait celui des divinités ». (STEINMETZ, 2008, p. 7).

Todavia, nesse campo, a anomia é necessária, é bela, como se pode perceber, por exemplo, em diversas narrativas de Victor Hugo, o criador de personagens anômicos universalmente conhecidos como o corcunda Quasímodo, em *O Corcunda de Notre Dame* ou o rude pescador Gilliatt, personagem central do romance *Os trabalhadores do mar* ou ainda, o Gwynplaine, protagonista de *O homem que ri*, com seu rosto desfigurado, vítima de violência ainda na infância<sup>2</sup>. Os três romances citados constituem-se como significativos exemplos de narrativas que poderiam ser lidas como fantásticas, haja vista o forte teor de suspense e até mesmo o medo presentes no desenvolvimento dos enredos. Muito embora o espanto e o estranho, dentre outros, pertençam ao campo do fantástico, do ponto de vista dos estudos franceses, as fronteiras desse gênero são muito tênues, deslizando entre maravilhoso, mágico e ciência-ficção, sempre na rota do fantástico. Essas fronteiras têm sido discutidas por diversos especialistas como Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax, Jean-Bellemin-Noël, Irène Bessière apenas para alguns dos mais tradicionais, sem esquecer, evidentemente, Tzvetan Todorov.

Então, o que me proponho a falar a partir do título deste capítulo? Afinal, há tantos autores franceses aqui citados, tanto os estudiosos, quanto o criativo gênio da literatura francesa, Victor Hugo; portanto, uma indagação ecoa, quando levo em consideração a minha formação social e acadêmica bastante europeia, ou pelo lado da língua portuguesa ou pelos estudos universitários na formação como professora de francês: como seria possível ensinar a literatura fantástica e propor um ensino em uma perspectiva Sul-Sul, se a

<sup>2</sup> Esses romances de tradução em língua portuguesa têm no seu original, os seguintes títulos: *Notre-Dame de Paris* (1831); *Les Travailleurs de la mer* (1866); *L'homme qui rit* (1969).

minha formação é a mesma de quase todos os professores de línguas de minha geração? Nessa inquietação estão centradas as discussões que serão desenvolvidas ao longo das páginas que seguem.

Assim, primeiramente, evoco a galeria de autores da literatura fantástica mundialmente conhecidos em vários países, como perspectivas diversas e projetos literários também diferentes uns dos outros. Muitos desses escritores apresentam um número expressivo de obras adaptadas para o cinema e para outras mídias, que se consolidam como histórias lidas por públicos de origens e faixas etárias variadas. Em seguida, chamo a atenção para algumas das noções que estão ligadas à teoria do fantástico a fim de compreender a proposta apresentada no título deste texto.

Na sequência, trago alguns pontos necessários para compreender a noção de Sul-Sul, que está ancorada em uma perspectiva decolonial, e apresento primeiramente, algumas das vozes femininas africanas de língua francesa, que produzem obras que podem estar ancoradas no porto do fantástico. Ainda nos caminhos do pensamento decolonial, dou enfoque a autoras negras americanas e destaco autoras brasileiras que produzem narrativas fantásticas. A partir do prisma brasileiro e pelo olhar de autoras indígenas, trago ponderações que podem contribuir para que o.a professor.a de literatura estimule o.a.s estudantes à leitura de obras de tradição indígena brasileira pelo ângulo do fantástico.

Entendo estas considerações como um estímulo a se pensar no que a pesquisadora pioneira nos estudos das literaturas do sul Global, Zilá Bernd (2011), nomeia de identidade nacional. Aponto possibilidades de estudar e ensinar uma literatura fantástica, por assim dizer, genuinamente brasileira; pois, deste prisma, a probabilidade

de ampliação de horizontes, instigando o interesse pela literatura aqui produzida revela também um viés que dá ênfase a um ensino com foco no decolonial. Tal concepção pode ser interpretada para professores de literatura brasileira do ensino básico e para professores de línguas estrangeiras/ adicionais europeias, como o francês, inglês, espanhol, dentre outras ensinadas no Brasil.

### **UMA GALERIA DE AUTORES FANTÁSTICOS E DE AUTORAS EM PERIGO CONSTANTE**

Ao se pensar em qualquer obra literária, quase imediatamente, pensa-se em sua autoria; tanto que a metonímia é muito comum não só dentre especialistas da literatura, mas também por um público maior. Costuma-se dizer que se lê Toni Morrison, Carolina Maria de Jesus ou Conceição Evaristo. No universo da literatura fantástica, acontece o mesmo; ler E. T. A. Hoffmann, Mary Shelley, Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, Robert E. Howard, J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, George R. R. Martin, T. H. White e J. K. Rowling, dentre muitos outros, é comum. Naturalmente, ao ser citado o nome de Poe (1809-1849), por sua importância enquanto autor norte-americano, os seus contos fantásticos como *O barril de Amontillado*, *O corvo*, *O gato preto*, *A queda da casa de Usher*, e muitos outros, são o foco do leitor e não o autor. O mesmo acontece com o autor de *Alice no país das maravilhas* e, de modo geral, com todos os outros supracitados.

Pode-se dizer que todos os autores são fantásticos no sentido usual do termo, mas, certamente, criaram importantes obras classificadas no gênero fantástico, por suas características que permitem percebê-los como tais. Todavia, um detalhe é muito

interessante de se pensar; dentre os dez nomes citados, há apenas duas mulheres: Mary Shelley e J. K. Rowling. Esta última é o pseudônimo de Joanne «Jo» Rowling, autora da série *Harry Potter*, a autora britânica é também criadora da obra *Animais fantásticos e onde habitam* e outras produções adaptadas para o cinema com grande sucesso de bilheteria, muito provavelmente por sua marca do fantástico, que tanto provoca o leitor, quanto o espectador de uma obra em tela como no filme. Já o nome de Mary Shelley (1797-1851) está diretamente ligado àquela que pode ser considerada a sua obra prima *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), senão, a mais conhecida pelo grande público. Embora tenha escrito esse que é um clássico da literatura gótica, a autora escreveu várias outras obras de ficção e não-ficção, estas, sobretudo de cunho feminista. Para uma mulher escritora do século XIX, pode-se dizer que este é um exemplo de autora que obteve respeito de seus pares e é reconhecida ainda hoje por sua obra de ficção científica no contexto da história da literatura.

Por que não é comum encontrar autoras nas galerias dos clássicos literários? O caso do fantástico é apenas mais um no histórico contexto de silenciamento feminino na literatura. Seriam elas perigosas? Nesse sentido, não se pode esquecer a série sobre o lugar social da mulher enquanto intelectual, ao nos depararmos com biografias de mulheres que podem ser consideradas de um comportamento fora do padrão, parece-nos que as mulheres podem, realmente, ser perigosas. Ao apresentarem essas mulheres fora do padrão, Laure Adler e Stefan Bollmann trazem à luz, pelo menos quatro obras que tratam do tema: *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement* (2007), *Les femmes qui lisent sont dangereuses*

(2015), *Les femmes qui lisent sont de plus en plus dangereuses* (2011), *Les femmes qui pensent sont dangereuses* (2013).

Entre ler e escrever, os autores nos revelam que se ler já é uma atividade perigosa, escrever é ainda muito mais. Cerca de cinquenta autoras da Idade Média, com Hildegarde de Bingen e Christine de Pisan, passando por autoras que, certamente, são ícones de uma geração de mulheres que ‘vivem perigosamente’, sendo estas, ainda hoje respeitadas, como as irmãs Brontë, George Sand, Colette, Virginia Woolf ou Karen Blixie. A galeria vai até autoras contemporâneas como Carson McCullers, Marguerite Yourcenar, Anaïs Nin, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Françoise Sagan; e, ainda nos nossos dias: Toni Morrison, Isabel Allende ou Arundhati Roy. Pode-se observar que, independentemente da nacionalidade, ser escritora nunca foi uma atividade banal. Não por acaso, nessa galeria, diversas escritoras precisaram publicar com pseudônimos masculinos, como Amandine Aurore Lucile Dupin, conhecida como George Sand; Victoire Béra, como de André Léo; Elsa Triolet, como Laurent Daniel; Jeanne Loiseau, como Daniel Lesueur; Mary Ann, com pseudônimo de George Elliot e a autora de *Harry Potter*, J. K. Rowling, que publicou, primeiramente, como Robert Galbraith.

Então, seria exagero discutir essa realidade em pelo Século XXI? Por certo, não; entretanto, muito embora o foco destas reflexões não sejam pensar o feminino na literatura fantástica, ao razoar sobre a mulher enquanto protagonista da escrita literária, caminha-se pelas trilhas do pensamento decolonial, conforme será posto mais adiante. O fato é que o lugar das mulheres, do.a.s sul-americanos, do.a.s indígenas ainda é muito pouco demarcado e ocupado nas páginas autorais, mesmo em países como o Brasil. Mas, antes de passar para

uma visão panorâmica dos estudos decoloniais, faz-se necessário pensar sobre os ancoradouros da literatura fantástica.

## **NOÇÕES LIGADAS AO FANTÁSTICO**

No seio destas discussões, cabe trazer algumas ideias que caracterizariam, então, a literatura fantástica. No entanto, não são poucos o.a.s estudioso.a.s que têm se debruçado sobre esse capítulo da teoria literária, haja vista a sua complexidade enquanto teoria. Por certo, também não é a perspectiva aqui proposta, porém, trazer algumas das bases que sustentam o fantástico na literatura é condição *sine qua non* para embasar esta discussão e, então, se pensar o fantástico na ótica Sul-Sul.

Primeiramente, é importante dizer que entendo Charles Nodier (1780-1944) como o primeiro teórico do gênero<sup>3</sup>, na França. Esse, que foi um autor pouco conhecido mesmo entre os franceses, sobretudo se comparado a alguns de seus contemporâneos como Victor Hugo, Gérard de Nerval, Alfred de Musset, só para citar alguns, foi visto em sua época e ainda hoje como taciturno, mas também, grande incentivador de jovens escritores de sua geração, a exemplo, dos nomes supracitados. Ele, que foi uma espécie de padrinho da primeira geração romântica francesa, também foi teórico do fantástico. Do seu ângulo, o sono era a principal via para as viagens oníricas, a parta para os sonhos e, logo, para as realizações. No conjunto de sua obra, um exemplo desse ponto de vista é o conto *Smarra ou les démons de la nuit*, considerado o seu maior fracasso enquanto autor

3 até porque essa é a primeira escola do fantástico que frequentei ao realizar pesquisas para construir uma dissertação de mestrado sobre o iniciador do conto fantástico na França e defendê-la em 2001.

de ficção; entretanto, é a partir desse conto que ele traça uma teoria do conto fantástico na França. Ao lado de *Smarra*, Nodier produziu dezenas de contos classificados por Castex (1961), como fantásticos, a exemplo de *Une heure ou la vision*, *La fée aux miettes*, *Trilby ou le lutin d'Argail*, tendo quase sempre no sonho a sua referência para pensar a respeito dos dédalos oníricos; assim, veio a ser um ponto de partida para estudiosos do tema, a exemplo dos franceses Castex (1962) e Finé (1980) e da especialista brasileira Camarani (2014).

Indubitavelmente Nodier está em uma ponta, a que teria dado início à literatura fantástica na França. Porém, após esse autor, diversos outros, franceses e estudiosos de nacionalidades distintas têm contribuído para a construção de uma teoria do fantástico. A brasileira Camarani (2014), por exemplo, apresenta em seu *A literatura fantástica: caminhos teóricos* diversos pontos de vista teóricos para o fantástico, passando pelos precursores, pelos fundadores, por aqueles que contribuíram para a evolução dessa teoria, chegando à crítica no Brasil. Para ela:

Apesar do grande número de estudos teóricos, alguns bastante recentes, há certa flutuação no que se considera como narrativa fantástica no sentido estrito do termo, isto é, uma modalidade literária muito bem definida. Essa oscilação pode ser explicada pelos traços comuns existentes entre o romance gótico, a narrativa fantástica e o realismo mágico, uma vez que essas três modalidades exigem, em sua construção, duas configurações discursivas diversas: a realista e a não realista, na qual o sobrenatural ou insólito se manifesta. Contribui para dificultar essas distinções a questão do desenvolvimento do fantástico a partir do século XX, indicado como fantástico atual, contemporâneo ou neofantástico. (CAMARANI, 2014, p. 7)

A constatação da pesquisadora parece demonstrar de modo bastante eficaz e eficiente o quanto se trata de uma teoria que flutua. Já para Nathalie Prince (2008), a literatura fantástica é uma espécie de Cinderela<sup>4</sup> da literatura, pois é desprezada e mal-amada. Para ela, “Os críticos frequentemente a subestimam e negligenciam. É criticada por sua simplicidade, seus mecanismos grosseiros, senão arcaicos e simplistas, pior, implicando expressões de mau gosto”. (PRINCE, 2008, p.7)<sup>5</sup>. Na continuação, citando *O infamiliar*, de Freud, a pesquisadora ainda acrescenta: “Geralmente preferimos lidar com os tipos de sentimentos que são belos, grandiosos, atraentes, ou seja, positivos, bem como as condições de sua emergência, e dos objetos que provocam, em vez daqueles, antagonistas, que são repulsivos, dolorosos”<sup>6</sup>. Para ela, a rejeição ao gênero é um limitador de uma melhor elaboração da teoria do gênero, pois é, geralmente algo simples e, por essa razão, não atrairia os literatos. Seu estudo caminha no sentido de expor quão diverso e instável é esse gênero e como argumento, exemplifica com obras das literaturas francesa, alemã, russa, americana e outras, reiterando que na história da literatura, o fantástico seria um gênero lábil. Do seu ponto de vista, os problemas teóricos e as diversidades ligadas ao fantástico deixam um lastro de impossibilidade de uma definição.

---

4 A autora faz referência ao texto *Lire la nouvelle*, de Daniel Grojnowski (1993).

5 Les critiques l’ont souvent mésestimé et délaissé. On lui reproche sa simplicité, ses mécanismes grossiers, sinon archaïques et simplistes, pis, impliquant des expressions de mauvais goût. (PRINCE, 2008, p.7)

6 On préfère en général s’occuper des types de sentiments beaux, grandioses, attirants, c’est-à-dire positifs, ainsi que des leurs conditions d’émergence et des objets que provoquent plutôt que de ceux, antagonistes, qui sont repoussants, pénibles (PRINCE, 2008, p.7, apud FEUD, 1996, p. 214).

Jean-Luc Steinmetz (2008), igualmente, discute a problemática em questão, contudo, enfoca na temática que alicerça o fantástico, questionando o maravilhoso, real e o mágico, chegando à ciência ficção enquanto principal manifestação do fantástico nos nossos dias. Com o intento de redefinir o gênero, o especialista acentua a força dos temas presentes nas narrativas fantásticas, destacando fantasmas, vampiros, monstros, o medo etc., passeando pelas vias modernas do fantástico e ressaltando a obra de Poe e de Borges nas Américas, sendo este último considerado do fantástico moderno. Ainda que tenha se empenhado em redefinir o gênero, parece que Steinmetz (2008, p.123) tão somente evidencia que:

o fantástico ampliou o campo da literatura. Ocupando primeiro uma zona crepuscular e traduzindo as sensações mais perturbadoras, revelou-se uma das mais profundas tentações da arte narrativa. Para além das regras que parecem defini-la e às quais não teve medo de cumprir, impõe-se como expressão de angústia e preocupação - e o jogo, mórbido ou soberbo, pelo qual triunfar sobre ela<sup>7</sup>. (STEINMETZ, 2008, p.123)

Pode-se apreender dessa assertiva que o gênero estaria para além de formas fixas ou não, o que ratifica o quanto se trata de um terreno, por assim dizer, movediço; de toda forma, quando se trata de literatura, o campo nunca é fechado. Por essa razão, estas reflexões

---

7 le fantastique a étendu le champ de la littérature. Occupant d'abord une zone crépusculaire et traduisant les sensations les plus troubles, il s'est révélé lune des tentations les plus profondes de l'art narratif. Au-delà des règles qui semblent le définir et auxquelles il n'a pas craint de se plier, il s'impose comme expression de l'angoisse et de l'inquiétude -et le jeu, morbide ou superbe, par lequel en triompher. (STEINMETZ, 2008, p. 123).

estão ancoradas no irrefutavelmente papel de Nodier, de pensar o estranho, os contrastes entre sonho e realidade, vida e morte, dia e noite e também nas temáticas do medo e do horror que as narrativas podem causar e, assim, segue-se rumo ao pensamento decolonial a fim de apontar um dos muitos caminhos para o ensino da literatura fantástica.

### **COMPREENDENDO A NOÇÃO DE SUL-SUL E PERSPECTIVA DECOLONIAL**

Para se compreender o que seria um ensino focado na perspectiva Sul-Sul, é necessário ancorar-se no pensamento de autores sul-americanos que entendem que apesar de uma forte presença colonizadora nos países localizados abaixo do Equador, no hemisfério Sul, é possível se construir epistemes. Tomamos como norte, o entendimento do sociólogo porto-riquenho, Ramón Grosfoguel, ao evocar a presença europeia como motor da colonização de países do hemisfério Sul.

O pensamento de indígenas, muçulmanos, judeus, negros e mulheres críticos deste projeto continua vivo, ao lado do pensamento de outros críticos do Sul. Após 500 anos de colonização do saber, não existe qualquer tradição cultural ou epistêmica, e um sentido absoluto, que esteja fora da Modernidade eurocêntrica”. (GROSGOQUEL, 2016, p. 44)

É importante destacar que nesse quadro, é indispensável dar voz àqueles invisibilizados socialmente ao longo de séculos de história, pois ao cabo de 500 anos, a colonização do saber ainda está

presente social e culturalmente. Urge a construção de uma episteme deste lado do Equador; e, a escola, a universidade, os espaços de discussão são fundamentais para fomentar tais reflexões. Mesmo no hemisfério Norte, pode-se ler que: “A sociologia das ausências parte da ideia de que a racionalidade que subjaz ao pensamento ortopédico ocidental é uma racionalidade indolente, que não reconhece e, por isso, desperdiça muita da experiência social disponível ou possível no mundo” (SANTOS; MENESES, 2008, p. 20). Olhando por esse prisma, nota-se o quanto é indispensável refletir e propor reflexões que contribuam com a construção da episteme Sul-sul, abandonando-se esse pensamento fechado de que somente o que vem da Europa é positivo, é bonito ou passível de imitação, enquanto o que está ao nosso lado seria visto de forma negativa.

Hoje, no Brasil, especialistas em diversas áreas do conhecimento, incluindo-se o ensino de línguas e de literaturas, entendem o quão imprescindível é que essa visão seja partilhada no âmbito escolástico. Um ensino decolonial de línguas europeias pode ser realizado quando eu, como professora de francês, ensino a literatura das Áfricas ou das Antilhas; ou, quando a professora de inglês dá enfoque às literaturas produzidas em países africanos de língua inglesa, lembrando que o Reino Unido foi o maior promotor da escravização no mundo (GOMES, 2021); ou, ainda, quando a professora de espanhol leva o.a estudante a pensar na presença da Espanha na empreitada colonial, assim como a Alemanha, Itália, Portugal.

O filósofo colombiano Santiago Castro-Gomez lembra que o “giro decolonial” está para além do capitalismo global. Ao lado de Castro-Gomes, está o argentino semiólogo e professor de

literatura Walter Mignolo, que reforça a necessidade de se construir saberes oriundos do Sul e não mais das fábricas de pensamentos: Europa e Estados Unidos. Esses pensadores têm no peruano Aníbal Quijano que construiu a episteme da *Colonialidad del poder y clasificación social*, como ponto de partida para se pensar o que chamou de giro decolonial.

O que se quer deixar claro com essa visão muito superficial do pensamento decolonial é que todos os construtores do pensamento decolonial, incluindo-se o filósofo também porto-riquenho, Nelson Maldonado Torres que, partindo do legado do martiniquense Frantz Fanon, discute sobre a importância da descolonização do ser. É, portanto, assim que se pode fazer o ensino em qualquer área do conhecimento, pois:

A transmodernidade é um convite para que se produza, a partir de diferentes projetos epistêmicos políticos que existem no mundo hoje, uma redefinição dos muitos elementos apropriados pela Modernidade eurocêntrica e tratados como inerentes à Europa, rumo a um projeto decolonial de liberação para além das estruturas capitalistas, patriarcais, eurocêntricas, cristãs, modernas e coloniais. (GROSFOGUEL, 2016, p. 45)

Como convite, passo a uma perspectiva decolonial no ensino da literatura fantástica, tocando em pontos, por assim dizer, delicados, em uma tentativa de libertação das consistentes estruturas eurocêntricas, dando enfoque às autoras negras que dão vida à literatura fantástica.

## **POR UM ENSINO DECOLONIAL DE LITERATURA FANTÁSTICA**

Muitos teóricos como Roger Caillois, Tzvetan Todorov ou Pierre-Georges Castex, entre muitos outros teorizam e estudam para um fantástico europeu, evidentemente; todavia, do ponto de vista da pesquisadora camaronesa Yvette Balana (2012), o conceito de fantástico, quando pensado em África subsaariana, integra as noções vindas dos citados teóricos e acrescenta que há outras noções tais como: o escândalo, a ruptura. Isto porque o inusitado e o sobrenatural, igualmente presentes na literatura fantástica africana constituem-se também como parte do fantástico tradicional, da mesma maneira que a hesitação, a dúvida, o medo, a angústia tanto de quem lê, quanto das personagens da ficção. Para essa pesquisadora, pode-se encontrar na narrativa fantástica africana, o insólito do cotidiano suplantando o sobrenatural do chamado fantástico clássico.

Pode-se afirmar, segundo a estudiosa Farida Boualit (2012, p.2) que o fantástico nas literaturas das Áfricas, em particular nos países de língua francesa “é um fenômeno episódico confinado ora ao nível das obras de um escritor, ora alojado no seio de uma narrativa realista que convoca o fantástico de forma intermitente”<sup>8</sup>. Ela também afirma que, enquanto paradigma, é um gênero ou que ainda não existe ou ainda que está em construção, do ponto de vista dos alinhaves teóricos. Muito provavelmente, por essa razão, ainda não há uma efervescência de obras vinculadas ao gênero-modo fantástico. Entretanto, com esse estilo-modo-gênero e no sentido

---

8 est un phénomène épisodique cantonné soit au niveau des œuvres d’un écrivain, soit logé au sein d’un récit réaliste qui convoque le fantastique par intermittence. (BOUALIT, 2012, p.2).

de se pensar o ensino da literatura fantástica por uma perspectiva decolonial, trago para estas discussões, dois nomes essenciais, quando se trata da literatura fantástica produzida por mulheres em África de língua francesa: a camaronesa Werewere Liking e a senegalesa Ken Bugul<sup>9</sup>.

A primeira, Werewere Liking, é também uma reconhecida performer, além de ser pintora, crítica, dançarina e de múltiplos talentos para as artes. A sua narrativa é também cantada, como na literatura tradicional/oral africana; porém, é autora de diversas obras literárias, notadamente, teatro e poesia. O seu romance *La mémoire amputée* [*A memória amputada*], que rendeu à autora o prestigioso Prêmio Noma, em 2005, é considerado um romance de muita humanidade e sabedoria. O site *Lire les femmes écrivains et les littératures africaines* [*Ler mulheres autoras e as literaturas africanas*]<sup>10</sup>, especializado em autoras africanas, ressalta que embora haja nessa obra algo de divertimento, trata-se de um romance que instiga a reflexão sobre o papel da memória, ao contar as lembranças de Halla Njokè, uma importante artista camaronesa. A leitura do romance é um convite a pensar sobre as metamorfoses humanas, identificando nesse processo, o papel da memória.

Dentre as narrativas dessa autora, a que estaria mais próxima do fantástico é, por certo, o romance *L'amour-cent-vies* [*O amor além da vida*], pois revela a capacidade criadora dessa mulher múltipla, conforme se pode ler:

---

9 Para conhecer mais sobre estas duas autoras africanas e várias outras, pode-se conferir o site: <https://www.ufrgs.br/africanas/>, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, construído a partir do projeto *Biografias de Mulheres Africanas*.

10 <https://aflit.arts.uwa.edu.au/>

Werewere Liking afirma que é a “forma que decide a eficácia do conteúdo”. Seu romance *L’amour-cent-vies* (1988) é um texto híbrido que inclui vários gêneros e características estilísticas presentes nas tradições orais: elogios, canções de ninar, contos alegóricos e etiológicos, provérbios, lendas, mitos e alguns dos e componentes temáticos do épico e da história de iniciação. Neste romance, não é apenas a recontextualização, adaptação e reelaboração de materiais orais tradicionais por meio da palavra escrita que modifica essas formas, mas é também a relação que se desenvolve entre os gêneros que, em última análise, obriga o leitor a reexaminar seus preconceitos sobre as limitações ideológicas de certos gêneros na literatura escrita. (WRIGHT, 2002, p. 46)<sup>11</sup>

Nesse misto de gêneros, com contos alegóricos, lendas e mitos, encontram-se muitas vidas, como se pode ver nas grandes árvores. Ademais, por se trata de uma feminista, ela lembra que “árvores altas primeiro afundam no chão antes de subir majestosamente para o céu” (LIKING, 1988, p.59)<sup>12</sup>, em uma clara referência ao lugar da mulher nas sociedades africanas, ecoando que é hora de falar, afinal, a mulher africana, historicamente, manteve-se calada.

11 Werewere Liking states that it is the “forme qui décide de l’efficacité du fond” ‘the form that determines the efficacy of the content.’ Her novel *L’amour-cent-vies* (1988) is a hybrid text that includes numerous genres and stylistic features present in oral traditions: praise-naming, lullaby, allegorical and etiological tales, proverbs, legends, myth, and some of the formal and thematic components of both the epic and the initiation story. In this novel, it is not only the recontextualization, adaptation, and reworking of traditional oral materials through the written word that modify these forms, but it is also the relationship that develops between genres that ultimately compels the reader to reexamine his or her preconceptions about the ideological limitations of certain genres in written literature. (WRIGHT, 2002, p. 46)

12 «les grands arbres s’enfoncent d’abord dans le sol avant de s’élever majestueusement au ciel» (LIKING, 1988, p.59)

Contudo, pensar no fantástico pela escrita feminina nas Áfricas é direcionar-se à Ken Bugul, provavelmente, a mais importante dentre as escritoras africanas de língua francesa. É reconhecida internacionalmente por sua literatura que toca na chaga do colonialismo, no intento de minimizar a dor causada pelos males legados por esse período. Mariëtou Mbaye Biléoma é o nome verdadeiro dessa autora que obteve reconhecimento com o seu romance *Le baobab fou* [O baobá louco], de 1984. Esse é um romance que revela um pouco do projeto literário de Ken Bugul, haja vista que nele, a autora, em um misto de ficção e autobiografia, critica severamente a empreitada colonizadora na África. O seu romance *Riwan ou le Chemin de sable*, [*Riwan ou o caminho de areia*] publicado em 2000, reconhecido com o *Grand Prix Littéraire d’Afrique Noire* [Grande Prêmio Literário da África Negra], é uma narrativa que se coloca claramente contra a alienação e à aculturação. Sobre este romance, Alain Mabanckou, em sua aula inaugural no Collège de France (2016), ressalta o valor literário da produção da autora, como um dos nomes mais importantes da literatura senegalesa:

Se Ken Bugul transita entre o tema da alienação do colonizado e o da realidade dos usos e costumes do continente – como em *Riwan ou le chemin de sable*, [*Riwan ou o caminho de areia*] em que a narradora, tendo passado um tempo na Europa, regressa ao seu país e escolhe despojar-se de sua aculturação abraçando as tradições de suas raízes. (MABANCKOU, 2016, p. 88)<sup>13</sup>

---

13 Si Ken Bugul est à cheval entre la thématique de l’aliénation du colonisé et celle de la réalité des us et coutumes du continent – comme dans *Riwan ou le chemin de sable*, où la narratrice, ayant séjourné en Europe, rentre au pays et

Mas, é o romance *La folie et la mort* [*A loucura e a morte*] que pode ser considerado um clássico do fantástico. Desde o título, já se encontram substantivos diretamente ligados ao gênero-modo em questão. A história traz vozes narrativas fortes, de histórias que se entrelaçam, com personagens desgraçados e neuróticos, podendo ser considerado um romance de desespero e trágico, diante do destino, que conduz as personagens à escolha entre a morte e a loucura. Na narrativa, Mom Dioum, vive em um país grotesco, onde o timoneiro decidiu que todos os loucos que raciocinam e os que não raciocinam devem ser mortos. Também conta sobre a tentativa da jovem em fazer uma tatuagem, por expiação ou para matar-se para renascer. Nessa tentativa, ela inicia uma errância, onírica, fantástica e real, indo aos limites da loucura e da morte. O romance pode ser entendido como uma alegoria ao continente africano afligido pelos monstros da guerra civil, da pobreza, do endividamento, com o seu cortejo de desgraças e abominações em cenário de excomunhões, ditaduras, gesticulações ideológicas assassinas e grande miséria, errância, crise existencial. Nesse romance, pode-se reconhecer a pungência da escrita de Ken Bugul ao se ler ódio e humor em uma história de desespero diante de um gigantesco impasse, em que nada mais resta às personagens senão, aceitar a realidade imposta pelo destino. Trata-se de uma narrativa forte e leve ao mesmo tempo e muito provavelmente, é o fantástico que permite essa percepção, segundo se lê em alguns momentos da narrativa, como no *incipit*:

---

choisit de se dépouiller de son acculturation en embrassant les traditions de ses racines (MABANCKOU, 2015, p. 88).

É noite  
Uma noite escura  
Uma noite terrivelmente escura  
Uma noite estranhamente escura  
Uma noite terrivelmente escura  
Uma noite terrivelmente escura. (BUGUL, 2000,  
p. 11)<sup>14</sup>

Em forma de poema, a leitura já inicia em um espaço propício ao fantástico. O termo “noite” é, repetidas vezes, modificado para terrível noite, ou estranha, mas, sempre escura, sombria, instalando o ambiente favorável para que se entenda o conteúdo a ser apresentado. Também, na sequência, ao se ouvir o decreto inusitado que estipula o seguinte: “todos os loucos que raciocinam, e todos os loucos que não raciocinam, portanto todos os loucos, devem ser mortos em toda a extensão do território nacional” (BUGUL, 2000, p. 12)<sup>15</sup>. Ou ainda:

---

14 Il fait nuit  
Une nuit noire  
Une nuit terriblement noire  
Une nuit étrangement noire  
Une nuit affreusement noire  
Une nuit horriblement noire (BUGUL, 2000, p. 11)

15 Décret insolite qui stipule ceci: «tous les fous qui raisonnent, et tous les fous qui ne raisonnent pas, donc tous les fous, doivent être tués sur toute l'étendue du territoire national (BUGUL, 2000, p. 12)

“Nessa noite terrivelmente escura, nessa aldeia de Diéri, uma jovem chamada Fatou Ngouye estava sentada no pátio da casa da família, ao lado do quarto de sua mãe, quando uma sombra escura se arrastou sorrateiramente em sua direção;

- Quem está aqui? ela sussurrou, tremendo.

- Sou eu, sou eu, disse uma voz baixinho. (BUGUL, 2000, p. 15)<sup>16</sup>

Neste último excerto, já é possível perceber, de modo mais intenso, o medo que circunda a narrativa, logo na atitude da personagem. Palavras como “sombra escura” “sussurrar”, “sorrteiramente”, “baixinho” são muito familiares às narrativas fantásticas, pois estão associadas ao medo, ao terror. Considerando-se essa narrativa como um importante périplo, em um momento de maior terror e medo, a personagem narra:

Porque enlouquecer foi um passo que milhares de pessoas atravessam todos os dias neste país. A dureza da existência, as mentiras, a miséria, a injustiça.

Mom Dioum não era louca e sabia disso. Mas ela não tinha nenhuma outra escolha a não ser se passar por louca e assim escapar à razão dos outros e à própria razão. (BUGUL, 2000, p. 179)<sup>17</sup>

---

16 Par cette nuit terriblement noire, dans ce village du Diéri, une jeune fille nommée Fatou Ngouye se trouvait assise dans la cour de la maison familiale, à côté de la chambre de sa mère quand une ombre noire se glissa subrepticement vers elle :

- Qui est là ? Chuchota-t-elle, en frissonnant.

- C’est moi, c’est moi, dit une voix dans un souffle. (BUGUL, 2000, p. 15)

17 Car devenir fou, était une étape que des milliers de personnes franchissaient tous les jours dans ce pays. La dureté de l’existence, les mensonges, la misère, l’injustice.

Saindo da escuridão da noite “terrivelmente escura”, o.a leitor.a vai se deparando com certa evolução da descrição, quando a loucura vem tomar conta de todo o ambiente, por isso também, é considerado fantástico, pois tem vidas, loucuras e morte. Na adversidade, a escolha entre loucura ou morte parecer ditar o tom da narrativa, momento no qual, por certo, é evidente de se percebe a situação do continente africano.

Portanto, *Loucura e morte* é um romance político, engajado socialmente; mas, narrado pelas vias que apontam para a estética do fantástico, podendo, por essa razão, ser um incontornável caminho para o.a professor.a de francês trilhar por caminhos que deem espaço para uma educação decolonial, revelando ao seu aprendiz que o fantástico, mesmo com sua origem europeia é também uma literatura que pode ser trabalhada com pés no Sul. Levando-se em conta essa realidade, aprofundamos um pouco mais tal perspectiva e trazemos para as nossas origens, isto é, o Brasil fantástico e, com esse olhar, enfocamos os mitos e crenças dos povos originários como sendo o que está para além dos limites estabelecidos pela razão.

### **INDÍGENAS, MULHERES, BRASILEIRAS**

Com esse olhar que dá foco aos indígenas, negros e mulheres, como nos sinalizou Grosfoguel, caminhamos primeiramente em direção de dar ênfase às autoras negras de literatura fantástica, destacando também autoras brasileiras que produzem esse gênero e, finalmente, colocamos destaque na produção de mulheres indígenas

---

Mom Dioum n’était pas folle et elle le savait. Mais elle n’avait pas d’autre choix que de se faire passer pour folle et ainsi d’échapper à la raison des autres et à sa propre raison. (BUGUL, 2000, p. 179).

brasileiras como um caminho especial para se abordar a literatura fantástica no ensino básico neste país, entendendo que dessa forma, pode-se fazer uma educação em que língua e literatura caminham juntas.

Inicialmente, chamamos a atenção para a escritora negra norte-americana N. K. Jemisin, reconhecida com diversos prêmios literários, ela é a autora da trilogia *Broken Earth* [(2015-2017), [*A Terra Partida*], lida com uma saga, é uma narrativa em que imensos cataclismas destroem importantes cidades, levando o planeta a rigorosos invernos e noites sem fim. O tom do fantástico está para além dos fenômenos naturais, pois personagens também agem fora das razões do aceitável. Outra autora que, da mesma maneira, é uma das principais negro-americanas escritoras de ficção e fantasia, é Nnedi Okorafor, sobretudo pelo seu romance *Akata Witch* [Bruxa Akata], história de uma garota albina, que tem como destino os poderes de um leopardo. O interessante é que a personagem, por ser diferente, já recebe o título de bruxa, na narrativa, o que dá muitas possibilidades de reflexões sobre o lugar social da mulher não somente na sociedade nigeriana ou americana; mas, em todas as sociedades, de um modo geral, quando a mulher escapa do padrão estabelecido para ela, transforma-se, imediatamente, em bruxa. Ressalte-se, nesse contexto, que o fato de as duas citadas obras terem sido traduzidas para a língua portuguesa, inclusive no Brasil, evidencia o quão são bem acolhidas pela crítica e público leitor.

Deixando as negras americanas, chegamos ao Brasil e destacamos primeiramente duas autoras: Vera Carvalho Assunção, com *Paisagens noturnas* e Andrea Nunes, com *Corpos hackeados*, dentre as narrativas dessa pernambucana, esse pode ser considerado

um clássico da ciência-ficção. Ambas as obras são inquietantes e trazem cenários sobrenaturais, reiterando a percepção do fantástico na leitura. No caso do romance de Andrea Nunes, não pelo fato de a região Nordeste, -considerada como uma das menos desenvolvidas do país-, abrigar cientistas que trabalham com bioimpressão de órgãos humanos em laboratório de pesquisa; mas, pela própria proposta de clonar, a partir da impressão, órgãos humanos, permitindo que doentes graves sobrevivam às enfermidades. Contudo, o fantástico de Andrea Nunes está para além disso, pois a leitura avança no mistério, (gênero no qual a escritora tem sido recompensada com prêmios e comandas), quando pacientes morrem, resultando no que seria um descrédito no arrojado projeto. Já *Paisagens noturnas* traz desde o título, o tom do fantástico com o sombrio da noite e na narrativa, as memórias, o vagar etc.

Tanto as negro-americanas, quanto as brasileiras, trabalhar com essas autoras é uma importante maneira de se fazer um ensino por uma perspectiva decolonial; no entanto, do ponto de vista deste capítulo, quando o professor.a de literatura traz para o seu aprendiz, as literaturas indígenas, há uma significativa valorização do nacional. O professor e educador Daniel Munduruku, em seu *Como surgiu: mitos indígenas brasileiros* ou *Contos indígenas brasileiros* traz diversos mitos e histórias da tradição oral indígena em narrativas com surpreendentes explicações.

Para encerrar estas reflexões, gostaria de dar enfoque às autoras indígenas brasileiras; pois, estudos têm demonstrado que o lugar de autoria da mulher indígena tem sido cada vez mais ocupado, diante do fato de as autoras serem bastante múltiplas em suas obras, para Rita Olivieri-Godet (2020),

multiplicidade de gêneros literários a que as escritoras recorrem (autoficção, autobiografia, testemunho, crônica, romance, poesia, narrativas míticas), assim como a tendência a ultrapassar suas fronteiras, explorando o princípio da politextualidade. A escritura traz as marcas dos gêneros tradicionais da literatura oral ameríndia (mitos, lendas, cantos) e inova na representação do tempo, ao fazer uso da heterotemporalidade como estratégia de decolonização. (OLIVIERI-GODET, 2020, p. 11; 12)

Como se pode observar, o mito está muito presente nas narrativas das autoras indígenas. Para a poeta Eliane Potiguara, “É com a mulher que o homem aprende. É com a mãe-terra, é com o ventre vulcânico revolucionário, guerreiro, combativo que trará a transformação do ser humano” (POTIGUARA, 2004, p. 97). Não se duvida da força da mulher enquanto fonte de vida e “ventre vulcânico” não somente para gerar filhos, mas, sobretudo pelo combate e resistência. Quanto aos mitos, é também Olivieri-Godet (2020, p. 35) que evoca mitos amazônicos como a máscara com o poder “transformacional, como o da cura em relação com a função terapêutica que a autora atribui à criação literária. Por conseguinte, a alusão à máscara faz eco às metamorfoses identitárias do sujeito da enunciação ao longo do seu itinerário de vida”. Para essa pesquisadora, a potência da voz da indígena pode ser intensificada nas mais diversas expressões literárias como “autoficção, autobiografia, testemunho, crônica, poesia, ficção poética que evoca o universo simbólico dos mitos. (OLIVIERI-GODET, 2000, p. 35). Assim, mais uma vez, percebemos o mítico como uma das principais manifestações literárias das autoras em questão.

Outra especialista na produção indígena de mulheres ameríndias, Liane Schneider (2016), nos lembra que para além de um controle do processo de construção das imagens, que pode ser mítica ou não, “é crucial, sendo que a prosa e a poesia contemporânea de escritores indígenas, particularmente a produção de mulheres escritoras, é parte fundamental da resistência indígena ao genocídio cultural e espiritual”. (ALLEN, 1986, p. 42, tradução Liane Schneider). Por esse olhar, voltamos ao pensamento de Eliane Potiguara ao nos lembrar do poder vulcânico da mulher, pois resistir ao genocídio, por exemplo, é como renascer todos os dias.

Apesar de todas as lutas, e talvez por causa delas, tem-se hoje uma geração de autoras, dentre as quais, “os nomes de Márcia Wayna Kabemba, Márcia Nunes Maciel, Lia Minápoty, Julie Dorrigo, Aline Ngrenhtabare Lopes Kayapó, Auritha Tabajara, Fernanda Vieira”, que se autodefinem como “corpo (sub)urbano indigenodescendente, de origem Xocó” (OLIVIERI-GODET, 2000, p. 14) que estão sendo mais visibilizadas no cenário brasileiro. Dentre elas, destaco o nome de Julie Dorrigo e seu *Eu sou Mucuxi e outras histórias*, em que entre narrativas e poemas, a autora convida o.a leitor.a a vivenciar a sua própria experiência:

Julie Dorrigo  
Eu sou filha de Makunaima, que  
criou minha avó:  
primeiro de cera (mas ela derreteu!)  
e depois de barro: resistindo ao sol e  
passando a existir para sempre.  
(DORRICO, 2019, p. 17)

Na produção literária de Dorrico, há um misto de orgulho e angústia, como se pode ver na narrativa “Feitiço”. Afinal, quantas vezes, não se é preconceituoso para com o indígena e seus feitiços?

Contam os antigos que eles aparecem sob a forma de animais de caça ou na forma de humanos com unhas e cabelos muito longos e falas inarticuladas. Eles ensinam aos macuxês lições de morte. Só quem pode resgatar as stekaton deles são os xamãs com ações terapêuticas bem ritualizadas: os piatzán são iniciados desde cedo nos ritos de cura. Ao terminar o feitiço, o macuxês vestiu novamente sua pele de homem e desapareceu no bananal. Desapareceu na floresta e nunca mais ninguém ouviu falar dele.

A mãe era ainda criança quando a vó ficou doente. Aos poucos ela foi ficando fraca, e a mãe não sabia o que era, mas sabia que a vó estava morrendo. Os médicos já tinham desistido dela, eles só sabiam curar o corpo. Não sabiam que a doença da vó era doença de espírito.

A mãe viu todo o feitiço agonizar os últimos dias da vó, que, com uma dor profunda, resistiu à morte, por alguns dias. O feitiço lançado na vó era aquele que ia quebrando seus ossos aos pouquinhos, quebrando o corpo todo, tirando toda força de querer viver nesse mundo. (DORRICO, 2019, p. 93)

As curandeiras, pessoas que conhecem os benefícios das plantas, começam a ter, hoje, um outro lugar social, pois historicamente, o que era valorizado era o conhecimento científico. Atualmente, a própria ciência tem se voltado para um diálogo mais estreito com os saberes tradicionais; nesse ponto, voltamos a Sousa Santos e aos pensadores

do projeto decolonial, uma vez que os povos originários têm muito a partilhar e a construir uma episteme. No excerto acima, a narradora traz episódios corriqueiros do cotidiano dos povos indígenas, fatos esses que foram, muitas vezes, interpretados erroneamente, por causa de uma formação eurocêntrica que o povo brasileiro recebeu. Tanto no primeiro excerto, quanto no segundo, tem-se imagens míticas e outras formas de conhecer e partilhar os saberes ancestrais. Mesmo o termo feitiço pode ser revisitado, para que se entenda que é tão somente uma forma de ver e de agir no mundo, o que pode ser visto em diversas outras narrativas de autoras indígenas.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A literatura fantástica, enquanto espaço de teorias ainda é muito movente; isto é dito por diversos teóricos e estudiosos do gênero, conforme se viu nestas páginas. Todavia, essa maleabilidade dá ao fantástico a perspectiva de poder ajustar-se a outros espaços, daí, ter-se chegado à ciência-ficção, por exemplo. São muitas as formas de manifestação do gênero-modo em ênfase; e, dentre elas, dou enfoque às narrativas indígenas brasileiras como uma maneira particular de tratar da fantasia, medo e outros temas tão peculiares ao fantástico.

As narrativas indígenas são, nesta ótica, uma forma potente de trabalhar o fantástico na sala de aula por um olhar que valoriza o hemisfério Sul, uma vez que para além da leitura da obra de ficção, o.a professor.a tem a possibilidade de discutir em sala de aula sobre a revalorização dos povos originários brasileiros, pelos caminhos da ficção de dos saberes tradicionais. Assim, o que antes era visto como

feitiçaria, em um sentido pejorativo, pode vir a ser entendido como um importante caminho para pontes intraculturais, pois os indígenas brasileiros são também porta para partilha de conhecimentos.

Outro elemento que é basilar para um ensino Sul-Sul é dar voz às autoras, aos negros e, ainda mais, às interseccionalidades, como apresentamos aqui as indígenas brasileiras para as aulas de literatura desde o ensino fundamental. Para o.a.s professores.a.s de línguas estrangeiras/adicionais, um caminho muito profícuo é abordar obras de línguas inglesa, francesa, espanhola, italiana, alemã e muitas pelas caminhos da África, haja vista que esse continente foi intensamente colonizado por europeus; ou pelas terras caribenhas, que também foi um espaço de muita exploração europeia. Assim, pode-se chegar a uma formação na qual se construa uma episteme própria, nacional, Sul-Sul.

## **REFERÊNCIAS**

BALANA, Yvette. Les voix féminines africaines et l'écriture fantastique. Le cas de *La Folie et la mort de Ken Bugul*. *Interfrancophonies*, n. 5, 2012.

BERND, Zilé. *Literatura e identidade cultural*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

BOUALIT, Farida. L'écriture fantastique africaine francophone : imitation ou création à travers *De l'Autre côté du regard de Ken Bugul*. *Interfrancophonies*. n 5, Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes, 2012.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1962.

DORICO, Julie. *Eu sou Mucuxi e outras histórias*. Ilustrações de Gustavo Caboco. Nova Lima: Caos e Letras, 2019.

FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.

GOMES, Laurentino. *Escravidão*. Rio de Janeiro: Globo, 2021.

GROSGOUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, n. 31, v. 1, p. 25-49, 2016.

MABANCKOU, Alain. *Lettres noires : des ténèbres à la lumière*. Leçon inaugurale prononcée le jeudi 17 mars 2016. Paris: Open Editions Books, 2016.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense*. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2020.

PRINCE, Nathalie. *Le Fantastique*. Paris: Armand Colin, 2008.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2008.

SCHNEIDER, Liane. *Vozes de escritoras indígenas das Américas: resistência em forma de verso no Canadá e Brasil*. Ver. Interfaces. 2016.

STEINMETZ, Jen-Luc. *La littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaire de France, 2008.

WRIGHT, Katheryn Lee. Extending Generic Boundaries: Werewere Liking's "L'amour-cent-vies". *Research in African Literatures*, v. 33, n. 2, p. 46-60, Summer 2002.

## **A VIOLÊNCIA, O RACISMO E O SAGRADO: O GÓTICO EM CONTOS DE FLANNERY O'CONNOR**

Fernanda Aquino SYLVESTRE  
Cynthia Beatrice COSTA

Flannery O' Connor foi uma importante voz da literatura norte-americana, autora de dois romances e trinta e dois contos, nascida em Savannah, sul dos Estados Unidos, que partilhou com William Faulkner, entre outros escritores, uma escrita caracterizada como gótico sulista. A escrita de O' Connor é fortemente permeada pelo catolicismo romano, embora ela vivesse em um contexto social em que predominava o protestantismo. Nesse sentido, a escritora nos apresenta uma narrativa repleta de temas como o sagrado e o racismo, suscitando discussões éticas e morais de maneira irônica.

Como lembra Tezza (2008), em seu posfácio do livro *Contos completos*, de Flannery O’ Connor, o sul é a expressão de uma civilização diferenciada, construída ao longo de um cinturão bíblico, o que lhe garantiu um conservadorismo extremo. De acordo com o autor,

Na esteira da derrota do Sul na Guerra Civil americana (1861-65), que aboliu a escravidão, base da economia da região, ficou um trágico segregacionismo racial, explodindo em renitentes manifestações de ódio que avançaram ostensivas até meados dos anos 1960, quando o movimento liderado por Martin Luther King acabou vitorioso, com a Suprema Corte declarando a ilegalidade da segregação. Até então, a região ainda mantinha, talvez tendo como paralelo no mundo apenas a velha África do Sul de triste lembrança, um sistema de *apartheid*, compartimentando negros e brancos em seus respectivos lugares, já a partir dos mesmos ônibus públicos que os transportavam – sem falar de instituições oficialmente mais ou menos toleradas, em bolsões de atraso, de defesa do ódio racial, como a Ku Klux Klan. (TEZZA, 2008, p. 684-685)

Ao lado do racismo, nos lembra Tezza (2008, p. 684), outro traço importante marcava a vida dos sulistas: o fundamentalismo religioso, com raízes no puritanismo. O’Connor era

uma católica militante, fervorosa, de um rigor teórico e existencial que nem de longe lembrará o classicamente frouxo e “desrespeitoso” catolicismo brasileiro, pronto a abrir suas portas a toda sorte de variação ritualista, do Santo Antônio que se põe de cabeça pra baixo para arranjar casamento às formas

cristãs assimiladas pela umbanda e pelo candomblé. Como católica, O' Connor levará para seu credo as marcas fundamentalistas de seu meio. (TEZZA, 2008, p. 686-687)

O Sul, derrotado por uma guerra civil sangrenta e enraizado nos ideais puritanos, viveu quase um século após a guerra arraigado no conservadorismo, no atraso econômico, na velha sociedade agrária e escravocrata, negligenciando qualquer tentativa de igualdade universal dos homens e apegando-se aos preceitos salvacionistas, aos ideais religiosos em que o divino deveria ser seguido e revelado. William Faulkner, em seu romance *Réquiem por uma freira*, por meio da voz de uma personagem, nos lembra que a Guerra Civil assombra eternamente o Sul ao dizer que o passado nunca está morto e nem chega a ser passado. Em *Uma rosa para Emily*, Faulkner mostra a resistência dos habitantes sulistas, na fictícia cidade de Jefferson, em aceitar os avanços do norte, por exemplo quando Miss Emily se recusa a colocar números para identificar sua casa e a pagar impostos.

É nesse contexto que essa literatura sulista gótica vai ser construída, na voz de autores como William Faulkner, Truman Capote, Tennessee Williams e, também, Flannery O' Connor.

Considerando a escrita de O' Connor, há que se destacar o humor negro e a ironia como recursos estilísticos de sua obra. Como afirmou a própria escritora, em uma de suas cartas, parte do livro *The Habit of Being* (1988, p.120), editada por Sally Fitzgerald: “In my own experience, everything funny I have written is more terrible than it's funny, or only funny because it's terrible, or only terrible because it's funny”.

O que presenciamos na escrita de O' Connor é esse olhar gótico aos moldes sulistas, o *Southern Gothic*, centrado na discussão

de eventos estranhos, personagens excêntricas e na cor local descrita anteriormente. Suas histórias trazem a tragédia do escravismo, os resquícios da Guerra Civil representados pelo sentimento de derrota, a vida de personagens negligenciadas social e moralmente. Em princípio são narrativas que parecem normais, mas que posteriormente revelam estranhamento, perturbação e horror. São histórias apocalípticas, estranhas, mas sempre pautadas no real, em eventos e relações possíveis. Os fatos corriqueiros e mundanos tratados pela escritora são tão absurdos moral e eticamente que, neste sentido, se tornam insólitos. O espírito gótico fica marcado nos contos de O' Connor na decadência sulista, na estética do excesso, do exagero, como nomeia Botting (2014), no caráter abjeto, na monstruosidade do ser humano. O gótico está presente, ainda, no passado assombroso dos habitantes do sul que reflete no também assombroso presente, não está, portanto, apenas em figuras como fantasmas e espectros, como nos relembra Punter (2006). Os fantasmas são as assombrações passadas que retornam, reverberam, posteriormente, assumindo um caráter inquietante, *unheimlich*, conforme nomeia Freud (2010).

Neste sentido, este texto tem o propósito de discutir a violência, o racismo e o sagrado nos seguintes contos da escritora norte-americana Flannery O'Connor. “Um homem bom é difícil de encontrar”, “A vida que você salva pode ser a sua”, “Revelação” o “O refugiado de guerra”. As narrativas selecionadas foram abordadas teoricamente como representativas do gênero gótico, mais especificamente do *Southern Gothic*, ou seja, da vertente gótica preocupada com elementos macabros e irônicos como forma de examinar os valores sulistas dos Estados Unidos. Também abordamos a construção do humor negro e da ironia usados como

recurso estético por O'Connor para acentuar a perversidade das personagens e de seus atos, corroborando para intensificar o aspecto grotesco dos contos da escritora que retrata personagens mutilados e desajustados mentalmente, vivendo em ambientes decadentes, perturbadores e abandonados.

Em “Um homem bom é difícil de encontrar”, temos a história de uma família (Bailey, a esposa, a mãe e seus três filhos, John Wesley, June Star e um bebê) que sai em viagem para a Flórida. A mãe de Bailey, uma senhora artilosa, tenta convencer o filho a viajar para outro local, argumentando que o bandido, cujo codinome era Desajustado, rondava a região e era de extrema periculosidade. Outro argumento usado por ela foi o fato de os netos já conhecerem a Flórida. A avó tinha um temperamento difícil e mentia para conseguir o que desejava, além de enganar o filho, como fez ao levar o gato da família na viagem, escondido em um cesto. O animal doméstico acaba causando um acidente, propiciando a chegada do bandido Desajustado e seus comparsas. O final é trágico, já que toda a família é executada pelos malfeitores. As crianças são mal-educadas, não respeitam a avó e desprezam o ambiente rural. A ironia permeia toda a narrativa, principalmente nas críticas concernentes ao ambiente sulista, agrário e à moralidade cristã. Aparece, ainda, nos momentos em que o narrador aborda as atitudes racistas das personagens, sobretudo da avó.

O racismo pode ser notado em trechos como “‘Oh, mas vejam só o pretinho, que graça!’, disse e apontou para um menino negro, em pé na porta de um barraco. ‘Não daria um quadro?’ perguntou, e todos se viraram, olhando o menino negro pelo vidro de trás. Ele deu adeus.” (O’CONNOR, 2008, p.160-10). A avó mostra-se irônica

ao considerar o menino “uma graça”, um estereótipo que poderia compor uma tela. Na verdade, ela o trata como um *outsider*, um ser humano exótico, agindo leviana e preconceituosamente. O garoto, em sua ingenuidade, acena para a família que passa dentro do carro.

O’Connor faz uso de uma técnica bastante interessante de construção de narrativa, dando pistas durante todo o conto de que o final será trágico. Sua técnica é tão bem construída que o leitor, talvez pelo fato de acreditar na redenção do ser humano, na possibilidade de um mau homem se tornar bom, alimenta a ideia de um final feliz que não se concretiza e surpreende-se ao final da história. O exemplo a seguir mostra como a escritora insere esses momentos de prenúncio de um final trágico no decorrer da narrativa:

A mãe da criança continuava com a mesma calça folgada, e com o mesmo lenço verde amarrado na cabeça, mas a avó estava usando um chapéu de palha azul-marinho com um buquê de violetas brancas na aba, e um vestido também azul-marinho de bolinhas brancas. A gola e os punhos eram de organdi branco, com debruns de renda, e um ramalhete roxo de violetas de pano, que era um sachê, estava pendurado em seu peito. Qualquer um que a visse morta na estrada, em caso de acidente, logo saberia tratar-se de uma senhora distinta. (O’CONNOR, 2008, p. 159)

Nesse trecho, a ironia também se faz presente, pois a senhora nada tinha de distinta, a não ser as vestes. Moralmente, era uma pessoa de péssimo comportamento, mentirosa, dissimulada, preconceituosa e sem escrúpulos. Fazia-se de boa para conseguir o que desejava, manipulando a família e as pessoas com quem entrava em contato.

A questão da bondade, na narrativa, ganha conotação religiosa e a noção de um homem bom é tratada diversas vezes na

narrativa, de maneira generalizada, embora se mostre presente de modo acentuado na figura da avó. A palavra bom já aparece no título e remete a uma canção, um blues com o mesmo nome do título da narrativa, contando a história de uma mulher triste devido à traição do marido. A garota da canção aconselha as mulheres a tratarem bem os maridos fiéis, porque seria muito difícil encontrar um homem bom. A temática do bom homem está arraigada, na obra de O'Connor aos preceitos cristãos e, também, calvinistas. O bom homem é o que age com retidão de caráter, sendo solidário e, assim, ganhando seu lugar no céu. A primeira vez em que o tema é tratado ocorre quando Red Sam, dono de um posto de gasolina que a família usa durante a viagem, conta a respeito de um calote por parte de dois homens que haviam abastecido em seu posto de gasolina. A avó, em resposta ao questionamento de Red que se pergunta por que vendera fiado, diz “Porque o senhor é um homem bom” (O’CONNOR, 2008, p.162). A ideia de bondade aqui é centrada na confiança que Red tem nas pessoas, porque espera que ajam como ele, um “bom” homem, um homem de palavra.

A segunda vez que o tema da bondade é mencionado, ocorre pela voz de Red Sammy em relação ao comentário da avó ao contar sobre as atrocidades cometidas pelo bandido Desajustado. O dono do posto diz: “Um homem bom é difícil de encontrar” (O’CONNOR, 2008, p.163). Aqui, a noção de homem bom se relaciona ao homem íntegro, que não rouba e não mata. Mais adiante, a bondade é tratada no diálogo entre a avó e o bandido Desajustado, quando ela tenta convencê-lo de que ele é um homem bom, piedoso, de boa família e, sendo assim, não fará mal a ela ou qualquer outro membro de sua família. Desajustado, no entanto, não é um homem bom nesse sentido e não poupa a avó, matando-a, bem como a toda família.

A ideia cristã de punição permeia todo o conto. A avó com sua arrogância e falsidade parece ser, aos olhos do narrador, a responsável por toda a tragédia e violência. É ela quem desobedece ao filho e leva o gato na viagem, coloca-os no caminho errado na estrada ao tentar levar os netos a uma casa que nem sabia onde ficava exatamente e, finalmente, é responsável pela execução promovida por Desajustado e seu bando, já que disse a ele que o reconhecia dos jornais. Se tivesse ficado calada, talvez fosse poupada pelos bandidos.

A avó tenta convencer Desajustado a rezar para que se tornasse um bom homem, o que soa como uma grande hipocrisia, já que ela mesma, uma cristã, não consegue ser moralmente boa aos olhos cristãos: “Reze, interveio a avó. Reze.” (O’CONNOR, 2008, p.171); “Era então que devia ter começado a rezar, ela disse” (O’CONNOR, 2008, p.172), frase usada quando Desajustado relata ter sido preso pela primeira vez. Completa, ainda “Jesus lhe ajudaria... se o senhor rezasse” (O’CONNOR, 2008, p.172).

Desajustado acreditava que a punição viria de qualquer forma, sendo um homem bom ou não: “Eu descobri que o crime não importa. Você pode fazer isso ou aquilo, matar um homem ou roubar um pneu do carro dele, porque mais cedo ou mais tarde você esquecerá do que fez e será punido justamente por isso” (O’CONNOR, 2008, p.172).

Além da avó, a neta June Star também se comporta de maneira arrogante e preconceituosa e ao ser tocada por um dos bandidos comparsas de Desajustado se refere a ele como “porco”, pedindo para não a tocar.

Desajustado questiona o cristianismo, pautando-se na incerteza das realizações de Jesus Cristo e opta pela maldade, pois

se não tem garantia de punição por parte de Cristo, a maldade lhe parece mais interessante, prazerosa, divertida:

“Jesus foi o único a ressuscitar os mortos”, prosseguiu Desajustado, “e ele não devia ter feito isso. Desequilibrou tudo. Se ele fazia o que dizia não temos outra coisa a fazer a não ser renunciar a tudo e segui-lo. Mas, se não fazia, então o que nos cabe é desfrutar dos poucos minutos que nos restam da melhor maneira possível – matando alguém ou queimando a casa de alguém ou lhe fazendo alguma outra maldade. Sem maldade não há prazer”, disse ele e sua voz era quase um rosnado. (O’CONNOR, 2008, p.162)

O desenlace da narrativa é trágico e violento. Desajustado mata a avó, depois de já ter tirado a vida dos outros membros da família, imediatamente após a senhora tê-lo chamado de meu filho, numa alusão aos filhos de Cristo, àqueles que deveriam ser bons. As palavras da avó eram mais uma tentativa de ela se salvar, mas Desajustado parecia enxergar a falsidade das palavras dela e também entender que ela era, de alguma forma, repleta de maldade como ele, devendo, portanto, ser punida: “Seria até boa mulher, o Desajustado disse, se a cada instante de sua vida houvesse alguém nas cercanias para lhe dar um tiro” (O’CONNOR, 2008, p.175).

Desajustado parece acreditar que Jesus foi capaz de criar o mundo, mas não parece certo de que ele ressuscitou depois de morto. Se não há crença na ressurreição não há cristianismo. Desajustado não tem fé, não acredita em Cristo e, por isso, não consegue ser um “bom” homem. A avó acredita em Cristo, mas não segue fielmente seus preceitos, afinal não age como uma boa cristã e não consegue

reconhecer bondade nas outras pessoas, apenas considera Desajustado um “bom” homem para se livrar da morte. Matar a avó foi um ato de amor ao se considerar a transformação dela, sua expiação, o fato de tê-la tornado uma verdadeira crente, uma boa mulher. Assim, o “bom” homem no conto em análise, talvez seja aquele que acredita realmente em Cristo e age de maneira cristã efetivamente e não apenas faz do cristianismo um discurso vazio.

Para Sykes Jr (2009), o sofrimento na obra de O’ Connor é considerado positivo se atua como um sacrifício redentor, como ocorreu com Jesus Cristo. A redenção funciona como uma forma de produzir bondade. Assim ocorre com muitas personagens da escritora norte-americana, incluindo a avó, que ao notar que irá morrer se transforma em “uma boa pessoa”. Somos uma extensão do sofrimento de Cristo, necessário para dar convicção de que pecamos. Nesse sentido, a violência se torna ambígua, podendo ser usada para o bem ou para o mal concomitantemente.

No conto, “A vida que você salva pode ser a sua”, temos a história de três personagens em destaque: Sr. Shiftlet, a velha Lucynell Crater e sua filha homônima. O primeiro chega à casa das duas mulheres caminhando. Era um homem sem parte do braço, vestindo terno preto e chapéu marrom, carregando uma caixa de ferramentas. Sr. Shiftlet aborda a velha, abrindo a conversa com comentários a respeito de um carro antigo no quintal, parado ali desde que o marido dela morrera, há 15 anos. Apresenta-se como carpinteiro e, por insistência da Sra. Crater, acaba falando seu nome, provavelmente falso, já que ele mesmo diz que por ser um desconhecido, poderia estar mentindo e, ao final do conto, foge, abandonando a filha da senhora Crater em um posto de estrada,

não deixando vestígios. Sr. Shiftlet era um manipulador e consegue se casar com a senhorita Crater, uma garota surda, inocente, com problemas mentais, dominada pela mãe que a fazia de serviçal. Sra. Crater, uma viúva desdentada, era tão cruel quanto o Sr. Shiftlet, pensava muito em dinheiro e queria casar a filha, provavelmente porque sabia que no futuro a menina precisaria de cuidados de outras pessoas, quando viesse a faltar. Consegue seu intento e pede que o genro more com ela. Quando sai para uma pequena lua-de-mel, com o dinheiro da sogra, Sr. Shiftlet abandona a ingênua esposa que dormia na mesa de um restaurante de estrada. Questionado por um jovem funcionário do local se não levaria a garota, responde que ela era uma carona, pedindo ao menino para alimentá-la quando acordasse. Depois de abandoná-la, levando o velho carro da família, que consertara, sente-se só e pega pelo caminho um menino que fugia de casa. Na estrada via placas com os dizeres “Dirija com atenção. A vida que você salva pode ser a sua”, em referência aos cuidados que se deve ter na estrada. A frase é também o título do conto de O’ Connor e foi usada em uma propaganda real, nos Estados Unidos, nas rodovias, na década de 1950. Sr. Shiftlet aborda o menino e diz que como ele tinha a melhor mãe do mundo, a segunda melhor deveria ser a do garoto. O carona se incomoda, xinga-o e pula do carro, amaldiçoando a mãe. Assustado, o motorista observa que a podridão do mundo estava prestes a engoli-lo, dizendo “Oh, Senhor! ... Vem e lava toda a sujeira da Terra”. Em meio a uma tempestade acelera o carro para chegar ao seu destino.

Nesse conto, assim como em “Um bom homem é difícil de encontrar”, percebemos a discussão acerca do sagrado e da violência, sendo a última de fundo moral. O grotesco se apresenta na narrativa

por meio de personagens mutilados, sem voz, dentes e partes do corpo. Para Sykes Jr (2009), o grotesco é uma resposta ao pecado original, que acomete e arruína todos os seres humanos, por isso somos todos aberrações, monstros, muitas vezes amputados física e mentalmente, deformados, anômalos. Nesse sentido, os personagens de O'Connor só poderiam ser salvos após passarem pela expiação. Consoante o autor, há três razões teológicas para a violência nas narrativas de O'Connor: o papel do corpo na salvação (encarnação), o valor do sofrimento humano (expiação/reparação) e o mal como a privação do bem (criação). As deformações do corpo, da mente e da alma, seriam, assim, sofrimentos necessários para se atingir a bondade, para pagar o pecado original.

Podemos pensar na figura do Sr. Shiftlet como uma metáfora do diabo, ou um homem tão mutante, manipulador e de espírito livre como o demônio. Em língua inglesa o verbo *shift* significa mudar, trocar e o verbo *let*, permitir, portanto o personagem é aquele que muda, que pode ser qualquer um e viver em qualquer lugar como ele mesmo afirma depois de muita insistência da senhora Crater para saber quem ele era e de onde vinha. De forma matreira, Sr. Shiftlet responde:

“Minha senhora”, ele disse, “hoje em dia se faz qualquer negócio, de qualquer jeito. Pois eu lhe digo que meu nome é Tom T Shiftlet e que sou de Tarwater, no Tennessee. Mas, se a senhora nunca me viu, como vai saber que não estou mentindo? Como sabe que o meu nome não é Aaron Sparks nem eu sou Singleberry, na Geórgia, ou como sabe que não é George Speeds nem eu sou de Lucy, no Alabama, ou como sabe que eu não sou Thompson Bright, de Toolafalls, Mississippi? (O’CONNOR, 2008, p.192)

Além disso, Sr. Shiftlet havia trabalhado, com apenas vinte e oito anos em uma infinidade de locais com atividades variadas e encontrado diversas pessoas que não se importavam com o como as coisas são feitas. Segundo ele, o homem deveria ir ao campo, pois lá o mundo se apresenta em sua integridade, ele mesmo gostaria de viver em um local como o que vivia a Sra. Crater e a filha, podendo ver o sol à tarde, como Deus o mandava fazer, deixando bem claro que não cumpria as leis divinas, os preceitos cristãos.

Em um trecho do conto, quando pede para dormir no carro quebrado da Sra. Crater, justifica não se incomodar, pois “Os monges de antigamente dormiam dentro do caixão” (O’CONNOR, 2008, p.194). Em outro momento afirma que o homem não é só matéria, mas espírito e que a lei não o satisfaz. No momento em que abandona a esposa, caracteriza-a como um anjo de Deus. No final da narrativa pede a Deus que apareça e limpe a sujeira da Terra. Como um homem repleto do mal, Mr. Shiftlet não se incomoda com as coisas ligadas ao ambiente das trevas, como pernoitar em um caixão. Sabe que o homem se configura como um duplo que possui o bem e o mal em si, sendo composto por um corpo concreto e uma alma abstrata. O abandono da esposa pode estar ligado ao fato de sua predominância maligna não suportar o lado angélico dela. Há que se lembrar que o diabo foi, antes, um anjo. Mr. Shiftlet deixa claro a necessidade de limpar a terra das maldades, apelando a Deus, seu duplo, já que ele nunca estará do lado da lei do bem.

A violência também se faz presente no conto *A vida que você salva pode ser a sua*, entretanto, diferentemente da narrativa *Um bom homem é difícil de encontrar*, não há violência física, como assassinatos, mas psicológica. A Sra. Crater, cujo vocábulo

que a nomeia, em inglês, significa enganadora, sujeita a filha a uma situação humilhante e constrangedora, obrigando-a a se casar com o Sr. Shiftlet, sem que ela tenha desejo ou consciência de assim fazê-lo, já que era inocente e não tinha as faculdades mentais íntegras. Nesse sentido, temos também uma violência que poderia ser sexual, caso a filha tivesse sido desposada pelo marido, fato não ocorrido por ele tê-la abandonado. Tal ato por parte do marido também se configura como um tipo de violência moral, pois trata-se do abandono de alguém que não apresenta condições de viver sem ajuda do outro, da mãe, marido ou qualquer outra pessoa que possa ajudá-la.

Em “O refugiado de Guerra”, temos uma narrativa centrada em um ambiente rural, na Geórgia. Mrs. McIntery, dona de uma fazenda, explora seus funcionários, principalmente os negros Mr. e Mrs. Shortly. A história tem início com a chegada do padre Flynn à propriedade, trazendo com ele uma família de refugiados poloneses para trabalharem na propriedade de Mrs. McIntery. O refugiado se mostra bastante útil, trabalhador, era um mecânico talentoso, sabia carpintaria e serviços da construção civil e sua patroa fica bastante satisfeita com sua atuação, passando a menosprezar ainda mais o trabalho dos antigos funcionários negros da fazenda, insinuando que eram ladrões. Guinzac, o refugiado é considerado uma espécie de salvador, aquele que economiza o dinheiro da patroa, enquanto os Shortly são considerados a causa da falência de Mrs. McIntery. Antes de serem demitidos, os Shortly deixam a fazenda e, no caminho, Mrs. Shortly morre acometida por um derrame, provavelmente causado pelo nervoso ao deixar o local em que vivia há tantos anos, enraivecida pela falta de respeito e reconhecimento da patroa. Mrs. McIntery descobre, futuramente, por um de seus empregados negros,

que o polonês também pretendia se aproveitar dela e percebe, nesse momento, que o trabalho dos negros era imprescindível. Mr Shortly retorna à fazenda para seu antigo serviço. Ao final da narrativa, a justiça cristã é feita: a fazenda fica financeiramente prejudicada, Mr. Shortly e seus companheiros de trabalho partem, Mrs. McIntery adoece e recebe apenas a visita do padre Flynn, que traz a ela os ensinamentos bíblicos.

A reparação cristã mostra que o pecador é sempre punido, abandonado, arruinado financeiramente, como Mrs. McIntery. Por sua vez, os bons cristãos, trabalhadores são recompensados. A Bíblia e a palavra de Deus sempre permanecem, se esvai apenas o que é mundano e vil.

O título original da narrativa em língua inglesa é *Displaced Person* (pessoa deslocada), termo utilizado após a Segunda Guerra Mundial para se referir aos refugiados, àqueles obrigados a deixar seu país para sobreviver, para não ser perseguido, como o polonês Guzac da narrativa de O'Connor. Quando ele chega à fazenda, Mrs. Shortly lembra de ter visto em um noticiário uma cena grotesca, uma pilha de corpos nus sem vida e fica com medo: “Já que vinham de um lugar em que faziam com eles tantos horrores assim, quem garantiria que não estavam dispostos a fazer o mesmo com os outros?” (O'CONNOR, 2008, p.254).

Mrs. McIntery age de modo preconceituoso em relação aos seus empregados, tanto os negros, quanto os estrangeiros. Os primeiros, por sua vez, também não se mostram afeitos aos estrangeiros, principalmente Mrs. Shortly: “mais negros aqui, para ela, seria muito melhor”, reflete. (O'CONNOR, 2008, p.254). Ela critica veementemente a religião dos refugiados, dizendo que não era

“nada avançada”, que as pessoas nem sabiam ao certo em que eles acreditavam. Mrs. Shortly não era uma cristã ligada às instituições, como mostra o trecho a seguir:

Nunca pensava muito no diabo, por achar que a religião se destinava em princípio às pessoas que não eram suficientemente esclarecidas para evitar o mal sem elas. Para os dotados de tirocínio, os de sua feição, a religião se resumia a um acontecimento social que proporcionava ocasiões para cantar; caso, porém ela já tivesse pensado detidamente no assunto, por certo concluiria que o diabo é que estava na chefia, sendo Deus seu dependente. (O’CONNOR, 2008, p.262)

Mrs. Shortly não sente empatia por outros *outsiders* como ela, desejando a existência de uma lei que os impedisse de sair de seus países de origem: “Por que é que não ficavam por lá e assumiam os lugares dos que tinham morrido em suas guerras, suas matanças?” (O’CONNOR, 2008, p.262), dizia ela. O problema da imigração, tão atual ainda hoje, tem raízes antigas, como mostra o conto de O’Connor. Mrs. Shortly tinha medo de perder o emprego para os imigrantes e incitava os trabalhadores da fazenda a também abominá-los: “Antes de ter trator, tinha mula. Antes de ter refugiado, teve negro. Vai chegar um dia em que ninguém vai mais ouvir falar de negros” (O’CONNOR, 2008, p.265).

Em “Who Was Flannery O’Connor and Why Is She Being Canceled?”, artigo de Lorraine Murray, publicado no site National Catholic Register, disponível em <https://www.ncregister.com/commentaries/who-was-flannery-o-connor-and->

why-is-she-beingcanceled?amp&gclid=EAIAIQobChMIInuL4rO\_d\_AIVORXUAR1zYQvmEAAYASAAEgJsKPD\_BwE, Murray registra que, atualmente, a escritora sulista é acusada de racismo, baseado principalmente nas cartas trocadas com a amiga dramaturga Maryat Lee em que se assumia, muitas vezes, como uma mulher branca ignorante do sul, no entanto, parecia gostar de exagerar no retrato conservador sulista ao contrastar a região com o norte liberal. Entretanto, observamos que a escritora mostra que os racistas são veementemente punidos, o que não a configuraria como uma defensora dos que tomam tais atitudes.

Mrs. McIntery era gananciosa e, com o passar do tempo, parece compartilhar da mesma ideia do marido, a de que o dinheiro é o que leva as pessoas à maldade, fato que se concretiza no final do conto, quando ela acaba pobre e sozinha, sendo visitada esporadicamente apenas pelo padre que lhe lia a bíblia. A viúva ouvia sempre do seu companheiro juiz uma frase que nunca esquecera: “O dinheiro é a fonte de todo mal”. (O’CONNOR, 2008, p.275). Ele acreditava que os negros haviam se tornado presunçosos por haver tanto dinheiro em circulação e por isso o deplorava.

Em suas conversas com o padre, Mrs. McIntery mostra o nacionalismo da América e o desprezo pelos que não nasceram lá, quando resolve despedir os imigrantes, porque “a obrigação moral dela era com seu próprio povo, com Mr. Shortly, que havia lutado por seu país na guerra mundial, e não com Mr. Guizac, um recém-chegado que simplesmente pretendia tirar proveito de tudo ali (O’CONNOR, 2008, p.290).

Embora Mrs. McIntery pensasse em despedir os imigrantes por questões financeiras e os desprezasse, sua mente permanecia

atormentada, revelando sua culpa cristã. Passou a ter sonhos recorrentes com o padre e os refugiados. Neles, ouvia a voz do sacerdote dizendo:

Com o bom coração que tem, sei que a senhora não aguentaria mandar esse pobre homem embora. Não se esqueça de que são milhares assim, não esqueça dos fornos crematórios e dos vagões lacrados e dos campos de concentração e das crianças doentes e de Nosso Senhor Jesus Cristo. (O'CONNOR, 2008, p.290)

Em “O refugiado de guerra”, todos parecem ser pessoas deslocadas, inclusive Mrs. McIntery, a proprietária da fazenda, que não se integrava com os funcionários, nem com o marido quando era vivo, nem mesmo com o padre, que insistia em lhe explicar as doutrinas da Igreja.

No conto *Revelação*, a Sra. Turpin e seu marido Claud aguardam para ser atendidos por um médico, que cuidará do ferimento da perna do esposito, feito por uma vaca na fazenda onde vivem. A Sra. Turpin desabafa a uma outra mulher branca, também aguardando atendimento, o fato de o marido ter de buscar os negros, funcionários de sua fazenda e dar carona de volta a eles, além de precisar fornecer-lhes água gelada. Os negros não trabalhavam mais nas fazendas sem esses benefícios, completa Sra. Turpin. A mulher com quem conversa responde que não seria legal com os negros como a Sra. Turpin era, sugerindo a volta de todos eles para o local de onde vieram: a África. Em resposta, a Sra. Turpin afirma que a ideia não iria funcionar, pois havia um grande número de afro-americanos nos Estados Unidos. Em um outro momento, na sala de espera, do consultório, a Sra. Turpin

expõe suas convicções racistas de modo mais proeminente, dizendo que os negros querendo “melhorar sua cor”, casam-se com brancos. Em resposta, Mary Grace, uma estudante universitária, arremessa um livro pela sala e acerta a cabeça da Sra. Turpin, bradando para que ela voltasse para o inferno de onde veio. Sra. Turpin pode ser vista como a reencarnação de várias outras mulheres hipócritas do Velho Sul, como a Sra. McIntyre do conto “O refugiado de Guerra” e a Sra. Hopewell de “Gente boa da roça”. São mulheres que sempre conviveram com negros, habitando a mesma propriedade com eles, mas não entendem a importância e necessidade de dar uma carona, acreditando que tal ato seja uma esmola para que cumpram suas obrigações.

No conto “Revelação”, a Sra. Turpin reflete sobre a relação negros e brancos, admitindo que poderia ter nascido negra, se fosse rica, limpa e bem arrumada, denotando a imagem pejorativa relacionada aos negros, conforme podemos notar no trecho a seguir:

Se Jesus lhe tivesse dito antes de fazê-la: “Só há dois lugares disponíveis pra você. Só pode ser negra ou então da ralé branca”, que teria ela dito? “Por favor, Jesus, por favor” por certo suplicaria, me põe de lado até que haja outro lugar pra mim” Caso Jesus fincasse pé: “Não, você tem que ir agora e eu só disponho desses dois lugares, portanto resolva logo”; caso de nada adiantasse ela se contorcer, se enervar, pedir, implorar, finalmente teria dito: “Está bem, então me faça negra -mas que não seja da ralé” E ele a faria uma negra respeitável, limpa, bem – arrumada, ela mesma, só que preta. (O’ CONNOR, 2008, p.608)

Além disso, notamos o preconceito das mulheres ricas da época, não só em relação aos negros, mas também aos menos abastados.

O encontro casual em ambientes como o consultório médico permite ao escritor apresentar as personagens como se fossem um corte transversal da sociedade. A Sra. Turpin depois de ser chamada de porca por Mary Grace, encara animais no cercado de sua fazenda, notando a semelhança deles com o comportamento das pessoas na sala de espera do consultório onde estivera com o marido.

No conto, o leitor parece estar na mente da Sra. Turpin o tempo todo, tornando-se a própria personagem. Ambos, ao final da narrativa tem a história “revelada” a eles. Neste conto, ao contrário de muitas outras histórias de O’ Connor, embora haja violência, como no momento em que Mary Grace arremessa o livro na cabeça da Sra. Turpin, a tragédia é menor, não havendo mortes e maiores agressões. A Sra. Turpin é bastante aberta e questionadora e, embora seja hipócrita, é dotada de uma fé que a permite mudar para melhor. O’Connor sugere isso ao intitular o livro que Mary Grace lança na cabeça da Sra. Turpin como Desenvolvimento Humano.

No final do conto, a Sra. Turpin ora por respostas, e Deus a responde com uma visão em que várias pessoas caminham juntas para o purgatório e o céu, vindo à frente os menos favorecidos e os afro-americanos, além de outros a quem a Sra. Turpin se sente superior.

Notamos, diante das discussões acima, que “Um homem bom é difícil de encontrar”, “A vida que você salva pode ser a sua”, “Revelação” e o “O refugiado de guerra” são narrativas que representam o *Southern Gothic* e mostram por meio da ironia, da violência e do racismo a crueldade dos homens e a dificuldade de se aceitar o diferente, revelando vozes racistas e excludentes, atormentadas pela culpa cristã.

## REFERÊNCIAS

BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 2014.

FREUD, S. O inquietante. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

MURRAY, L. Who Was Flannery O'Connor and Why Is She Being Canceled?

Disponível em: <[https://www.ncregister.com/commentaries/who-was-flannery-o-connor-and-why-is-she-being-canceled?amp&gclid=EAIaIQobChMIInuL4rO\\_d\\_AIVORXUAR1zYQvmEAAYASAAEgJsKPD\\_BwE](https://www.ncregister.com/commentaries/who-was-flannery-o-connor-and-why-is-she-being-canceled?amp&gclid=EAIaIQobChMIInuL4rO_d_AIVORXUAR1zYQvmEAAYASAAEgJsKPD_BwE)> Acesso em: 25 Jan. 2023.

O'CONNOR, F. O refugiado de guerra. In: *F. O' Connor: contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

O'CONNOR, F. Um homem bom é difícil de encontrar. In: *F. O' Connor: contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

O'CONNOR, F. A vida que você salva pode ser a sua. In: *F. O' Connor: contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

O'CONNOR, F. Revelação. In: *F. O' Connor: contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PUNTER, D. *The Gothic*. Hoboken: Blackwell Publishing, 2006.

SYKES Jr., J. O'Connor and the body incarnation, redemptive suffering and evil. *In: Bloom's Modern Critical View: Flannery O'Connor*. New York: Infohouse Publishing, 2009.

TEZZA, C. Realismo e Trancendência. *In: F. O'Connor: contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

# **O MORRO DOS VENTOS UIVANTES E CATHERINE EARNSHAW: FACES GÓTICAS E MELANCOLIA**

Luciana COLUCCI

Fernanda Aquino SYLVESTRE

Cinthia Raquel de Castro SILVA

## **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

“Sendo a bÍlis negra inconstante, os melancólicos são inconstantes e é pela “boa mistura” da inconstância que os melancólicos são seres de exceção. É da natureza da bÍlis negra ir de um extremo ao outro, isto é, ser excessiva, excepcional.”<sup>1</sup>

Luciana Chauí Berlinck, 2008, p.35

---

1 A bÍlis negra é citada na Teoria dos Humores, de Hipócrates, onde os quatro humores - sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra - devem estar em harmonia em nosso corpo. Para o filósofo a melancolia seria proveniente do excesso da bÍlis negra.

Em meio ao contexto conturbado da sociedade oitocentista e escrito sobre a influência do Romantismo Inglês, Emily Brontë, usando o pseudônimo masculino de Ellis Bell, publicou, em 1847, o que viria a ser o seu único romance, “O Morro dos Ventos Uivantes”. A narrativa é ambientada em um espaço lúgubre e fantasmagórico e traz personagens esféricas que duelam entre o grotesco e o sublime. Considerando esses fatos, o referido romance propicia uma leitura pela chave do gótico com sua maquinaria que aborda o tempo, o espaço, a personagem e o medo<sup>2</sup>.

O romance narra a história de Catherine (Cathy), uma mulher da classe média inglesa, e de Heathcliff, um órfão de origem desconhecida. Criados juntos desde a infância, os dois vivem amores e tragédias que, ao longo da narrativa, deixam marcas e cicatrizes irreparáveis tanto neles quanto naqueles que os cercam.

Seguindo tais pressupostos e atentando-nos a uma das personagens principais da obra, Catherine Earnshaw, abordaremos as temáticas do gótico e da melancolia para entendermos a complexidade configurativa e a profundidade psicológica da protagonista. Nesse sentido, também procuraremos demonstrar como o romance, mesmo tendo sido escrito há quase dois séculos, ainda é uma obra atual por tratar de temas e de questões que permeiam a trajetória humana desde seus primórdios.

Para discutir a melancolia, apoiamo-nos em alguns dos maiores estudiosos do tema como Hipócrates (460 a.C.-370 a.C.), Sigmund

---

2 Maquinaria gótica: agrupamento de características próprias da literatura gótica, inicialmente citada e construída por Horace Walpole (1717-1797), em “O Castelo de Otranto” (1764), sendo difundida e estudada posteriormente por inúmeros teóricos e críticos. Trataremos mais detalhadamente deste tópico ao longo do trabalho.

Freud (1856-1939), Julia Kristeva (1941) e Jaime Ginzburg (2013). Tendo como base tais aportes teóricos, identificaremos como a melancolia se apresenta na personagem em análise. Em uma de suas considerações sobre o tema, Ginzburg, em “Literatura, violência e melancolia”, explica:

O comportamento melancólico é caracterizado por um mal-estar com relação à realidade. Para ilustrar, é como se o sujeito se voltasse indignado: “como pôde me apresentar alguém para amar e depois tirar de mim?”. A realidade é observada como um campo de desencantamento e desconfiança. Contemplativo, o sujeito não se conforma com a perda. (GINZBURG, 2013, p. 12)

Embasando-nos nas teorias dos autores abordados nesta pesquisa, faremos um paralelo entre as origens e do que se trata a melancolia. Assim, buscaremos relacioná-la com o ente ficcional em análise, enfatizando as nuances melancólicas e suas tinturas na construção da mesma.

É nosso objetivo, também, tratar da “goticidade” da obra e de seus reflexos na personagem Catherine Earnshaw para discutir os traços vilanescos - típicos da maquinaria gótica -, que fazem parte “psicologicamente” de sua subjetividade complexa e multifacetada. De acordo com Botting (2005, p. 1), “*Gothic signifies a writing of excess. [...] Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic*” e Sandra Guardini Vasconcelos, em “Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII” (2002), completa:

Sua oposição à estética realista contribui para que ele [o gótico] abale as certezas sobre o mundo “natural”, dê voz ao medo do “bárbaro”, do “não-civilizado”, e abra espaço para áreas da vida sociopsíquica que, se não cuidadosamente reprimidas, podem colocar em risco o equilíbrio dos indivíduos e da sociedade. Oscilando entre os pólos da realidade e da fantasia, ele opera, na verdade, na fronteira entre as miudezas da vida cotidiana e o território nebuloso do mito. (VASCONCELOS, 2002, p. 133)

Baseando-nos em tais apontamentos de Botting e de Vasconcelos, aprofundaremos nossos estudos, em relação à personagem já mencionada. Esse percurso, apoiado nas teorias e críticas sobre o gótico e sobre a melancolia, permite que adentremos na complexa configuração labiríntica da protagonista Catherine Earnshaw e na atmosfera obscura de “O Morro dos Ventos Uivantes”.

### ***“GOTHIC”: BREVES CONSIDERAÇÕES***

No âmbito da literatura ao fim do século XVIII e do início do XIX, em meio às intensas transformações causadas pela Revolução Industrial na Inglaterra e ao sentimento de ansiedade derivado de tais circunstâncias, uma nova estética tomava forma. O Romantismo, estética artística que surgiu durante o século XVIII, diferentemente da escola literária anterior - o neoclassicismo -, deixa de enfatizar apenas as questões voltadas para a aristocracia da época e passa a “olhar” mais atentamente para às problemáticas das pessoas comuns. Desse ponto, a tessitura romântica delineou personagens mais desenvolvidos psicologicamente, mais complexas e esféricas, e que se aproximavam, portanto, do real.

Temos então, ao longo do século XVIII e XIX, a ascensão do romance inglês e da origem de uma vertente do Romantismo: o gótico. Essas duas estéticas estão tão arraigadas em suas origens que, a princípio, confundiam-se umas com as outras. O gótico busca sempre adaptar-se às novas tendências, aos novos tempos e estéticas, adquirindo e modificando suas características, motivos estes pelos quais tal gênero é atemporal, tendo, inclusive, hoje, conotações diferentes e mais “contidas” em relação aos excessos do que as que marcaram sua criação.

A narrativa gótica “buscou dar ênfase a tudo aquilo que não é oriundo do mundo real, enveredando pelo onírico, o extravagante, o insólito, o macabro. [...] A matéria prima [do gótico] são os excessos do espírito e da carne.” (ALEGRETTE, 2016, p. 84), assim os autores buscavam trazer para o leitor da época a imersão em um mundo novo e inverossímil repleto de aventuras e cenários assustadores. Isso ocorre como uma forma de afastar-lhes da realidade onde havia a obrigações e deveres a serem cumpridos diariamente.

Como marco fundador desse novo gênero, temos a obra “O Castelo de Otranto” (1764), do escritor inglês Horace Walpole (1717-1797) que, com seus exageros e estereótipos, é peça essencial para nossas discussões acerca das raízes da estética gótica. Publicado inicialmente de forma anônima, “O Castelo de Otranto” é a obra inaugural e precursora do romance gótico inglês. A princípio, a narrativa foi lançada como um manuscrito que teria sido encontrado na biblioteca de uma família católica, de acordo com o relato no prefácio da primeira edição da obra. Porém, no prefácio de sua segunda edição, publicada em 1765, Walpole, identificando-se como o verdadeiro autor da trama, revela aos leitores que a veracidade do

relato era uma farsa, apontando sua insegurança à recepção da obra na época como o motivo da mentira:

é conveniente que peça desculpas a seus leitores por lhes ter apresentado sua obra sob a figura emprestada de um tradutor. Como a insegurança quanto a seus próprios talentos e originalidade de sua tentativa foram as únicas razões para que assumisse tal disfarce, o autor acredita que isso ainda possa ser desculpável. (WALPOLE, 1994, p. 13)

O livro que, segundo Vasconcelos, “reintroduziu, por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão” (VASCONCELOS, 2002, p. 119), teve boa recepção entre os leitores da época.

A narrativa de Otranto inicia-se com casamento de Conrado, filho do príncipe Manfredo, com a princesa Isabela. Momentos antes do casamento, um elmo cai do céu, matando Conrado. Manfredo, temendo pelo fim de sua linhagem, após a morte de seu único filho “homem”, e assombrado por uma antiga profecia - “que proclamava que o castelo e o senhorio de Otranto passariam da presente família, quando quer que o seu verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo” (WALPOLE, 1994, p. 21) -, decide divorciar-se de sua esposa e casar-se com Isabela. O enredo desenvolve-se com Manfredo tomando atitudes que o caracterizam como um vilão gótico, tirano e tem, em seu final, a concretização da profecia que revela o predomínio maniqueísta do Bem sobre o Mal.

Nessa narrativa, percebemos aspectos estereotipados e exagerados que combinaram os cenários assustadores com

acontecimentos sobrenaturais, criando uma atmosfera de terror que caracterizou o deslanchar do gênero gótico. Combinando descrições fantasmagóricas, ambientes soturnos e o terror psicológico, Walpole constrói uma obra literária que aflige o leitor, causando reações de susto e de medo, apesar do caráter extravagante da narrativa.

Após o sucesso de “O Castelo de Otranto”, o gênero gótico passou a ser amplamente difundido entre os leitores da época, apesar de desaprovado por grande parte da crítica literária que o considerava uma literatura de menor valor. Fato, aliás, que persegue o gênero até hoje<sup>3</sup>.

Apesar da constante expansão do gênero, nem todos eram bem recebidos pela crítica e, com a constante produção das obras góticas neste período, houve uma desvalorização do gótico devido às temáticas e padrões que se tornaram repetitivos, motivo que levou os autores a procurarem novas formas e elementos que renovariam o estilo gótico.

No fim do século XVIII, foram acrescentados a este tipo de literatura “a instauração de uma crescente atmosfera de terror que antecipava o horror; elementos que ao serem combinados são capazes de suscitar intensas emoções nos leitores” (ALEGRETTE, 2016, p. 51), associando assim a maquinaria gótica à estética Romântica.

---

3 Muitas das produções góticas do século XVIII foram escritas por mulheres. Essas autoras se escondiam por trás de pseudônimos masculinos para se protegerem da sociedade conservadora da época e das críticas literárias, como no caso de Emily Brontë.

## A MAQUINARIA GÓTICA

A origem do gótico se dá como uma forma de reação ao extremo racionalismo do século XVIII na Inglaterra, surgindo “para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (VASCONCELOS, 2002, p. 122). Assim, as obras góticas são compostas de um conjunto de atributos particulares e características intrínsecas ao gênero que conhecemos por “maquinaria gótica”.

A maquinaria gótica apoia-se inicialmente nos próprios apontamentos de Walpole que, no prefácio da segunda edição de “O Castelo de Otranto”, explica um pouco do seu processo de escrita e de suas intenções a respeito da narrativa:

Desejoso de deixar os poderes da fantasia livres para expandirem-se por meio dos espaços ilimitados da invenção, criando, desse modo, situações mais interessantes, ele desejava conduzir os mortais agentes de seu drama de acordo com as leis da probabilidade. Em suma, fazê-los pensar, falar e agir, tal como se suporia que meros homens e mulheres normais fariam em situações extraordinárias. (WALPOLE, 1994, p. 13)

Constrói-se assim um agrupamento de características próprias da literatura gótica que são especificadas por Fratucci (2013), a partir dos apontamentos sobre a maquinaria gótica de Vasconcelos (2002), de forma bem esclarecedora:

o espaço insólito (castelos, prisões, abadias, cemitérios) normalmente estrangeiro (ligação com o exótico e o desconhecido), o retorno à Idade Média,

o medo, o horror (imagem estática paralisante, o terror (efeito causado pelo suspense, pelo medo; gera uma reação) e, finalmente, a psicologia do medo. (FRATUCCI, 2013, p. 2)

A psicologia do medo é citada por Vasconcelos como uma relação das características góticas juntamente as “experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva” (VASCONCELOS, 2002, p.127).

Posteriormente, com a expansão do gênero, as configurações próprias da maquinaria gótica viriam a se adaptar às novas narrativas. A estética gótica se renova a fim de se adaptar ao período em que é composto, adquirindo aspectos essenciais para conquistar os leitores de diferentes épocas, não perdendo em qualidade ou abandonando as características sombrias e lúgubres, tinturas de seu início no século XVIII.

### ***NUANCES DO GÓTICO EM O MORRO DOS VENTOS UIVANTES***

Em um primeiro momento, a associação de “O Morro dos Ventos Uivantes” com as obras tradicionalmente góticas não é tão óbvia. Brontë aborda um contexto mais próximo de sua época, o “ambiente doméstico vitoriano” (ALEGRETTE, 2016, p. 88), trazendo uma narrativa verossímil aos leitores a partir das propriedades vitorianas tradicionais em detrimento dos castelos medievais com suas passagens secretas e calabouços.

O cenário escolhido para o desdobramento da história e que dá título ao livro é a antiga propriedade rural da família Earnshaw: Morro dos Ventos Uivantes, juntamente à Granja dos Tordos,

residência dos Linton, que não possui a mesma densidade gótica da primeira. Essa questão da ambientação é comentada por Botting:

As the privileged site of Victorian culture, home and family were seen as the last refuge from the sense of loss and the forces threatening social relations. The home, however, could be a prison as well as a refuge. [...] the home is the site of both internal and external pressures, uncanny and terrifying at the same time. (BOTTING, 2005, p. 84)

A obra de Emily Brontë aborda temas relevantes da época em que foi escrita: a linguagem, como determinante de *status* social, é representada pelo caseiro Joseph, possuidor de um dialeto típico das pessoas de baixa renda e pouco estudo do período; as casas e sobrenomes tradicionais eram também indicadores de *status* social; as classes sociais inferiores viviam em detrimento da aristocracia tirana; os extensos sermões religiosos e o papel designado às mulheres. Tudo isso envolto em um cenário inóspito, soturno e não acolhedor que abriga e parece se adaptar durante toda a narrativa às tensões que florescem nas duas residências principais da narrativa. Percebemos então uma fusão do ambiente doméstico com os elementos góticos que perpassam toda a narrativa e não influenciam a atmosfera desse romance gótico, bem como traz esse romance mais próximo à realidade.

Por serem narrados em primeira e terceira pessoa, os eventos que acontecem na obra ganham um tom de incerteza e transitam entre o real e o ilusório. Isso ocorre devido ao caráter questionável dos narradores que, usando suas impressões pessoais para contarem os fatos, podem empregar juízo de valores duvidosos sobre os personagens e eventos sobrenaturais.

## **O VILÃO GÓTICO**

Praticando atos monstruosos e se esquivando dos padrões morais e sociais, o vilão gótico é o responsável pelo sofrimento de outros personagens da trama, para obter algum tipo de satisfação pessoal. Segundo Vasconcelos, “o vilão gótico [...] seria [...] a encarnação metafórica do mal, a ser expulso para que a ordem racional e doméstica pudesse ser restaurada” (VASCONCELOS, 2002, p. 132). Portanto, o vilão gótico brinca com os limites do Bem e do Mal que são impostos socialmente, demonstrando violência, vícios, tirania e maldade, atizando as emoções e os interesses dos leitores, como explica Alegrette:

a escrita gótica tem como característica essencial o desejo expresso dos autores de excitar os leitores em vez de doutriná-los, de “gelar” o sangue, de fortalecer suas fantasias, e de alimentar o interesse do leitor pelo maravilhoso, onírico, estranho e até mesmo por eventos macabros, em vez de ensinar-lhes lições que pudessem ser aplicadas na vida prática. (ALEGRETTE, 2016, p. 38)

Apesar de Heathcliff ser tradicionalmente apresentado como o grande vilão de “O Morro dos Ventos Uivantes” devido a suas ações diabólicas e cruéis, outros personagens da obra transitam entre a luz e a escuridão, mostrando personalidades profundas e complexas psicologicamente; temos, portanto, a sombria figura do duplo.

O duplo, representado pelas contradições, é característica marcante do gótico, seguindo ainda os apontamentos de Vasconcelos que argumenta: “as contradições e antíteses [...] parecem habitar

o coração do gênero, dividido entre paixão e razão, entre excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural” (VASCONCELOS, 2002, p. 129).

É o caso de Catherine Earnshaw que, com sua personalidade forte e ousada, manipula todos a sua volta para que cumpram suas vontades e, quando contrariada, torna-se cruel e violenta com os outros e consigo mesma. Pensando nesta duplicidade do vilão gótico, Alegrette reforça que “o vilão [...] gradativamente assume uma dimensão mais humana, tornando-se ao mesmo tempo agente e vítima de atos terríveis, que o conduzem a sua própria destruição” (ALEGRETTE, 2016, p. 52).

### **CATHERINE EARNSHAW: AS TINTURAS GÓTICA E MELANCÓLICA**

A literatura tem a capacidade de trazer à tona determinadas mazelas que se instituem no âmago do ser de cada personagem, criando um universo de sentimentos contraditórios que vão da extrema felicidade até a mais profunda tristeza, expondo a condição humana em todas as suas nuances.

É a partir deste pensamento que Ywami, em seu estudo sobre a melancolia em “O Morro dos Ventos Uivantes”, afirma que “a estética literária utilizada por Brontë apresenta uma densa especulação sobre as prisões humanas, reais ou imaginárias, que cerceiam a prerrogativa da livre escolha das personagens, tornando-as criaturas tristes, melancólicas e angustiadas” (YWAMI, 2016, p. 67).

As personagens de Brontë experienciam essas “prisões humanas” e se mantêm atadas a sentimentos de violência, de

vingança e de melancolia. No primeiro capítulo da obra “A literatura e o mal”, o escritor francês Georges Bataille (1867-1962) refere-se exclusivamente ao “O Morro dos Ventos Uivantes” e a relação de Emily Brontë com o Mal, apesar da criação religiosa e moral dos costumes de seu tempo:

Talvez a mais bela, a mais profundamente violenta das histórias de amor... Porque o destino, que aparentemente quis que Emily Brontë ainda que fosse bela, ignorasse inteiramente o amor, quis também que ela tivesse da paixão um conhecimento angustiado; este conhecimento que não liga o amor somente à clareza, mas à violência e à morte – porque a morte aparentemente é a verdade do amor. Assim como o amor é a verdade da morte. (BATAILLE, 1989, p.12)

Nesse excerto, temos, muito bem exemplificado, o âmago do amor entre Heathcliff e Catherine. Os ínfimos resquícios de pureza e do Bem, demonstrados por ambos durante a narrativa, são abandonados ainda na infância, únicos momentos em que pareciam se divertir: “Mas era um dos maiores prazeres dos dois correr para a charneca de manhã e passar o dia inteiro ali, e a punição que se seguia era motivo de risada” (BRONTË, 2016, p. 74).

Percebemos em Cathy, logo no início da narrativa, um temperamento considerado mimado e violento, como quando descobre que o pai, em vez de trazer presentes, trouxe Heathcliff: “Cathy, ao ficar sabendo que o patrão perdera seu chicote enquanto cuidava do estranho, exibiu seu humor arreganhando os dentes para a criança e cuspidando nela - o que lhe valeu uma sonora bofetada do pai, destinada a lhe ensinar bons modos” (BRONTË, 2016, p. 66).

A personalidade de Catherine durante a infância é descrita por Nelly que, ao contar a história para o Sr. Lockwood, mostra algumas características que nos atentaremos em nosso estudo:

Ela era, de fato, a criança mais difícil que eu já vira, e nos fazia perder a paciência cinquenta vezes por dia, no mínimo. [...] estava sempre cantando, rindo e atazanando quem não estivesse disposto a fazer o mesmo. Um diabinho, mas tinha os olhos mais lindos, o sorriso mais encantador e os pés mais ágeis da paróquia. Não creio, ademais, que fosse mal-intencionada, pois quando fazia alguém chorar de verdade raramente deixava de lhe fazer companhia e obrigar a pessoa a se acalmar para que ela própria pudesse então ser reconfortada. (BRONTË, 2016, p.70)

Desde o começo da narrativa percebemos então o caráter livre e selvagem da personagem que busca, com suas atitudes, chamar a atenção dos outros para si mesma buscando uma espécie de satisfação própria. Como discutiremos nesta análise, ao ser confrontada para escolher entre a vida que “deveria” levar segundos os padrões impostos pela família e pela sociedade da época e a vida que “queria” levar de acordo com seu coração, Cathy se encontra em um confronto consigo mesma e com o mundo externo.

Os dois entes ficcionais – Catherine e Heathcliff – não conhecem o amor puro e inocente, mas atêm-se ao prazer de provocar dor um ao outro, uma maldição que os persegue até mesmo nos limites entre a vida e a morte: “Perturbá-la? Não! Ela que me perturbou, dia e noite, por dezoito anos... incessantemente... sem remorso...” (BRONTË, 2016, p. 310).

Anos após a morte de Catherine, Heathcliff confessa a Nelly que, após violar o túmulo de sua amada, o fantasma de Cathy junta-se a ele, mas momentos depois desaparece, torturando-o e mostrando-se “como tantas vezes em vida, um demônio” (BRONTË, 2016, p. 311). Nessas passagens, a tessitura gótica de Brontë mostra-se presente, não deixando dúvidas sobre sua existência na história.

A realidade dos padrões sociais e morais da época se impõe sobre os dois protagonistas. Apesar de assumir o amor que sente por Heathcliff em uma conversa com Nelly, Cathy decide se casar com Edgar Linton, pensando na posição social e no conforto que ele lhe ofereceria, diferentemente de Heathcliff, que não possuía sobrenome, classe ou riquezas.

A personagem é consciente da impossibilidade de um futuro com Heathcliff e reflete sobre as consequências que tal decisão traria:

Não tenho mais motivos para me casar com Edgar Linton do que para estar no céu, e se aquele homem perverso [Hindley] lá dentro não tivesse feito Heathcliff descer tanto, eu não teria pensado nisso. Mas agora eu iria me degradar se me casasse com Heathcliff, de modo que ele nunca vai saber o quanto o amo... (BRONTË, 2016, p. 109)

Apesar de seu dilema, Cathy pondera que sua relação com Edgar irá beneficiar seu verdadeiro amor, mantendo-o ao seu lado: “Quem vai nos separar, diga-me? [...] Ninguém vai ousar fazer isso enquanto eu viver, Ellen. [...] se eu me casar com Linton posso ajudar Heathcliff a melhorar de vida e tirá-lo do jugo do meu irmão.” (BRONTË, 2016, p. 110).

No momento que Heathcliff decide partir, recusando-se a viver sob as condições idealizadas por Catherine, e incapacitada de libertar-se das amarras sociais da época, Catherine, além de sofrer um choque psicológico, fica doente, o que abala de forma irreparável o seu ser: “nunca vou esquecer a cena que ela fez ao chegar no quarto: aterrorizou-me. Pensei que estivesse enlouquecendo [...]. Era o começo do delírio.” (BRONTË, 2016, p. 116). É esse estado emocional que iremos tratar aqui como melancolia.

A melancolia é um sentimento que existe desde os primórdios da criação humana, antes mesmo de podermos relacionar a nomenclatura ao seu real significado. De acordo com Cavalcante e Vicente:

a melancolia em um sentido geral tornou-se uma espécie de correlativo da negatividade, da escuridão e inclusive de ação de uma força maligna; relação essa que de certa forma nos explica a afinidade do tema com certas tendências artísticas e estéticas. (CAVALCANTE; VICENTE, 2018, p. 117)

Existem vários estudos, desde a Idade Antiga até à contemporaneidade que buscam desvendar o motivo e a origem dessa apatia. Realçemos os primórdios desse estudo com Hipócrates.

Hipócrates, pioneiro nos estudos sobre a melancolia em meados do século V a.C., com sua Teoria dos Humores<sup>4</sup>, aborda a

---

4 “O corpo do homem contém sangue, fleuma, bile amarela e negra - esta é a natureza do corpo, através da qual adoece e tem saúde. Tem saúde, precisamente, quando estes humores são harmônicos em proporção, em propriedade e em quantidade, e sobretudo quando são misturados. O homem adoece quando há falta ou excesso de um desses humores, ou quando ele se separa no corpo e não se une aos demais.” (CAIRUS/HIPÓCRATES, 1999. In: DANTAS, Manoel, 2017 p. 30 - 31)

melancolia como uma doença causada pelo desequilíbrio da bílis negra no corpo: “se havia um excesso de bílis negra (*mela*: negro, *chole*: bile) em um indivíduo, havia uma disposição considerável à melancolia” (YWAMI, 2016, p. 71).

Já nesta época, como sinalizado por Ginzburg em sua obra “Literatura, Violência e Melancolia”, Hipócrates define: “Se o medo e a tristeza duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia” (PIGEAUD, 1988, p.58. In: GINZBURG, 2013, p.47) e lembra também de Constantino el Africano que, na obra *De melancholia*, vai ao encontro dos ideais de Hipócrates: “Os acidentes que a partir dela [da melancolia] sucedem na alma parecem ser o medo e a tristeza. Ambos são péssimos porque confundem a alma” (AFRICANO, 1992, p.15. In: GINZBURG, 2013, p. 48). Percebemos então que a melancolia está intrinsecamente relacionada a esses sentimentos que afetam o homem: tristeza e medo.

Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) também refletiu sobre as concepções acerca da melancolia durante o século III a.C. O estudioso associou a melancolia com a genialidade, não a tratando como doença, como explica Berlinck:

o campo de referência aristotélico (ou grego) é, de um lado, uma certa concepção médica, na qual a melancolia é um tipo natural de temperamento e, de outro, uma certa concepção ética da virtude [...] ou da excelência de caráter e de conduta, que coloca o melancólico como alguém excepcional (BERLINCK, 2008, p. 17)

Para Aristóteles, todos os artistas são melancólicos durante o processo criativo, seja essa melancolia temporária ou natural ao

ser. Mas Ywami lembra que mesmo “os naturalmente melancólicos parecem fadados a pagar um preço: o humor indispensável à melancolia é a tristeza, manifestação que conduz ao desespero, à angústia e ao medo” (YWAMI, 2016, p. 72).

Voltemos nossa análise à Catherine Earnshaw que, após a partida de Heathcliff, casa-se com Edgar Linton e vive de forma pacata e tranquila como uma típica dona de casa da classe média e, ainda assim, apresenta-se apática: “Catherine tinha temporadas de melancolia e mudez, respeitadas com silêncio solidário pelo marido” (BRONTË, 2016, p. 121), explica Nelly.

Com o retorno de seu antigo amor, a personagem se vê confrontada por seus sentimentos conflitantes e com a presença de Heathcliff em sua vida. Envoltos em um estado melancólico, Cathy, ao se sentir pressionada a decidir entre Edgar e Heathcliff, afunda-se em um processo de autodestruição.

Os estudos relacionados à melancolia não se detêm ao passado. Sigmund Freud, em seu artigo “Luto e Melancolia” (1915), revela uma nova abordagem sobre o humor às luzes das teorias psicanalíticas, deslocando a origem da melancolia do corpo (bílis negra) para a mente.

Freud trata os dois humores – luto e melancolia –, buscando descrevê-los e explicando como se relacionam. Saroldi esclarece a concepção do filósofo acerca desses estados:

O luto, sentimento normal diante da perda de alguém ou de algo que seja valioso para o sujeito, afeta todas as pessoas em algum momento da vida, e é até necessário para que se possa realmente elaborar a perda e seguir em frente, à procura de objetos

substitutos que ocupem o lugar do que foi perdido. Freud estabelece uma analogia entre esse afeto e a melancolia, mostrando como o luto pode ser via para o desenvolvimento de um quadro bem mais doloroso e difícil, uma espécie de luto “cronificado”. (SAROLDI, Nina, 2015, p.12-13 apud EDLER, Sandra, 2015, p. 12-13)

A melancolia, de acordo com Freud, seria uma faceta não solucionada do luto – podendo ser ou não temporária - pelo indivíduo que, ao não conseguir assimilar a perda do objeto, resulta no estado melancólico que “se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” (FREUD, 2013, p.28).

Esse comportamento enlutado, que resulta no estado melancólico, é muito característico de Heathcliff. Após a morte de Cathy, a personagem não se conforma em viver sem sua amada rogando para si mesmo e para o espírito de Catherine uma maldição:

Catherine Earnshaw, que você não encontre descanso enquanto eu viver. Disse que a matei... venha me assombrar, então! As vítimas assombram até mesmo seus assassinos. Acredito... sei que *há* fantasmas perambulando pela terra. Fique comigo sempre, assumo a forma que quiser, faça-me enlouquecer! Só não me deixe neste abismo onde não posso encontrá-la! Ah, meu Deus! É indizível! *Não posso* viver sem minha vida! *Não posso* viver sem a minha alma! (BRONTË, 2016, p.195, grifo do autor)

Para Heathcliff, ser atormentado pelo fantasma e ter uma vida de sofrimentos é melhor do que viver sem a possibilidade de estar

com Catherine. A partir deste momento da narrativa, a personagem, buscando se vingar de Edgar e lidando com a angústia que a perda de Cathy lhe causa, é submetido a uma degradação física e psicológica.

A melancolia que se instaura em Catherine se funde à sua personalidade cruel, a qual já comentamos anteriormente. A respeito de tal comportamento, Freud reflete em seu ensaio que “o doente ainda tenta conseguir, por meio do rodeio da autopunição, vingar-se dos objetos originários e atormentar seus seres amados através da condição de doente, depois de ter cedido à doença para não ter de mostrar diretamente a eles a sua hostilidade” (FREUD, 2013, p.34).

A personagem apoia-se em sua doença, não se importando com seu estado de saúde, mas encontrando a partir dele uma forma de torturar aqueles que a provocam tantas infelicidades – Heathcliff e Edgar – como podemos perceber nos seguintes excertos da narrativa:

Estou quase enlouquecendo, Nelly! [...] diga a Edgar, se ainda o vir esta noite, que corro o risco de adoecer gravemente. Gostaria que isso acontecesse. Ele me causou uma aflição indescritível! Quero assustá-lo. [...] Bem, se não posso conversar com Heathcliff como amigo, se Edgar vai se mostrar mesquinho e ciumento, vou tentar fazê-los sofrer através do meu sofrimento. (BRONTË, 2016, p.145)

Gostaria de poder abraçá-lo [Heathcliff] – prosseguiu ela, com amargura –, até que estivéssemos os dois mortos! Não ia me importar com o seu sofrimento. Não ligo para as suas dores. Por que você não haveria de sofrer? Eu sofro! Vai se esquecer de mim? Vai ser feliz quando eu estiver debaixo da terra? (BRONTË, 2016, p.186)

A escritora búlgara Julia Kristeva, em seu ensaio “Sol Negro: Depressão e Melancolia”, nos traz, também, uma definição da melancolia em seus estudos: “Tento lhes falar de um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida” (KRISTEVA, 1989, p. 11. In: YWAMI, 2016, p. 69). Em seus momentos finais, a vontade de viver parecer abandonar Cathy. A personagem começa a prever o seu fim, encontrando na ideia de morte um conforto a seus dilemas:

E o que mais me aborrece, no final das contas [...] é esta prisão. Estou cansada de ficar trancada aqui dentro. [...] Nelly, você pensa que é melhor e mais afortunada do que eu, cheia de saúde e força, tem pena de mim... logo isso há de mudar. Eu é que vou ter pena de *você*. Vou estar incomparavelmente acima de todos vocês. (BRONTË, 2016, p.187 – 189, grifo do autor)

Complementando os estudos de Kristeva e refletindo sobre o comportamento de Catherine, Ywami completa que “a ideia de melancolia [...] parece estar intimamente relacionada com o conceito de apatia, uma espécie de desinteresse geral, indiferença ou até mesmo uma falta de sensibilidade aos acontecimentos ao redor, um estado negativo permanente” (YWAMI, 2016, p. 74).

A partir dessas considerações teórico-críticas, entendemos que Catherine Earnshaw pode ser considerada, então, um ente ficcional complexo e enigmático que duela com a luz e com a escuridão. A multiplicidade temática e configurativa que pode ser estudada a partir dela perpassa também toda a narrativa de Emily Brontë em

diferentes personagens e espaços. Tais motivos tornam “O Morro dos Ventos Uivantes” uma obra atemporal, complexa e enigmática e justificam, portanto, não só seu legado e lugar no cânone literário, mas também uma obra receptiva a múltiplos olhares e estudos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ambientado na época vitoriana e lançado a um público que prezava os valores morais e tradicionais do século XVIII, “O Morro dos Ventos Uivantes”, da autora Emily Brontë, é fonte abundante para os estudos literários devido à extensa gama de temas e “formas” a serem discutidos a partir de sua complexa tessitura.

Como vimos, Brontë conseguiu representar de forma minuciosa e atenta certas particularidades do caráter humano que, geralmente, são censuradas no meio social. Apesar da pouca experiência de vida, a autora descreve com maestria alguns dos sentimentos mais obscuros do homem – vingança, desejo, ódio, tristeza, ambição e melancolia.

A obra, que não teve boa recepção da crítica devido a sua temática que fugia dos padrões morais impostos pela sociedade da época, inovou também os padrões da escrita gótica. Os lares tradicionais vitorianos adquiriram nuances soturnas e hostis que serviram de ambientação para a trágica história de Heathcliff e Catherine. Desse modo, deixa-se o castelo do século XVIII e adentra-se às casas, espaço de maior realidade.

Com o estudo de “O Morro dos Ventos Uivantes”, entendemos que a vilania e a crueldade se manifestam de diversas formas na narrativa, pois os seres ficcionais atingem os extremos de sua

personalidade, tornando difícil para o leitor reconhecer os limites do Bem e do Mal, já que até o mais vil dos personagens tem seus momentos de fragilidade e de redenção.

Para a nossa análise da personagem Catherine Earnshaw, intentamos fazer um recorte das teorias sobre a melancolia que se encaixasse nos propósitos de nosso trabalho, pois, devido à vastidão de estudos sobre tal temática, pareceu-nos apropriado escolher determinados estudiosos que mais se aproximavam de nossos objetivos. Buscando desde Hipócrates, um dos primeiros estudiosos do estado melancólico, até Freud, precursor dos estudos psicanalíticos sobre o tema, procuramos explorar as faces desse estado comportamental na composição de Cathy. Ainda foi possível chegar à conclusão de que a melancolia se faz presente em todas as personagens do texto de Brontë, com conotações mais amenas ou em grandes proporções, como é o de Catherine. A tinteira melancólica da obra é marcante e significativa, chegando a refletir, até mesmo, na composição espacial da narrativa.

Por fim, podemos entender a magnitude da composição literária de Emily Brontë, sua importância para a difusão do romance gótico e sua contribuição para os estudos literários.

## REFERÊNCIAS

ALEGRETTE, Alessandro. *As metamorfoses da escrita gótica em Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes)*. Orientadora: Karin Volobuef. 2016. 178 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) -- Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, SP, 2016. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/141925/alegrette\\_ay\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/141925/alegrette_ay_dr_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y)>. Acesso em: 19 nov. 2019.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989. Disponível em: <<https://www.academia.edu/5988423/BATAILLEGeorges.A.Literatura.e.o.Mal>>. Acesso em: 25 out. 2019.

BERLINCK, Luciana Chaui. *Melancolia: rastros de dor e perda*. São Paulo: Humanitas, Associação de Acompanhamento Terapêutico, 2008.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2005. Disponível em: <<https://www.academia.edu/5307551/144174613-Fred-Botting-Gothic-the-New-Critical-Idiom-Bookos-org>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*: edição comentada. Tradução de Adriana Lisboa, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

CAVALCANTE, Cristovam B. G.; VICENTE, Adalberto L. Melancolia em Poèmes Saturniens. *Miscelânea*, Assis, v. 23, p. 113-133, jan./jun. 2018. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1162/1095>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

DANTAS, Manoel Hélder. *Melancolia e criação literária: veredas psicanalíticas em Guimarães Rosa*. Orientador: Hermano de França Rodrigues. 2017. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Tradução) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2018/06/DISSERTA%C3%87%C3%83O-MANOELH%C3%89LDER-DE-MOURAD-DANTAS-1.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2019.

EDLER, Sandra. *Luto e Melancolia: à sombra do espetáculo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FRATUCCI, Amanda da Silveira Assenza. Aspectos do gótico e do fantástico em Théophile Gautier. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUISTICA, 1., Uberlândia, MG. *Anais do SILEL*. Universidade de Uberlândia. 2013. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013\\_2133.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2133.pdf)>. Acesso em: 29 out. 2019.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Disponível em: <[https://clnicasdotestemunhosc.weebly.com/uploads/6/0/0/8/60089183/luto\\_e\\_melancolia\\_-\\_sigmund\\_freud.pdf](https://clnicasdotestemunhosc.weebly.com/uploads/6/0/0/8/60089183/luto_e_melancolia_-_sigmund_freud.pdf)>. Acesso em: 07 de nov. 2019.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

VASCONCELOS, Sandra. *Dez lições sobre o Romance Inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. Disponível em: <http://lelivros.love/book/o-castelo-de-otranto-horace-walpole/>. Acesso em: 24 out. 2019.

YWAMI, Sylvia. *Crueldade e Melancolia em O morro dos Ventos Uivantes, de Emily Brontë*. 2016. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: [https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/5675/5/Disserta%  
c3%a7%20-%20Sylvia%20Beatriz%20R.%20Iwami.pdf](https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/5675/5/Disserta%c3%a7%20-%20Sylvia%20Beatriz%20R.%20Iwami.pdf). Acesso em: 23 nov. 2019.

## AULĚ

Cido ROSSI

There was Eru, the One, who in Arda is called Ilúvatar; and he made first the Ainur, the Holy Ones, that were the offspring of his thought, and they were with him before aught else was made. And he spoke to them, propounding to them themes of music; and they sang before him, and he was glad<sup>1</sup>. (TOLKIEN, 2022, p. 3)

Assim tem início o primeiro texto, intitulado “Ainulindalë”, “A Música dos Ainur”, que compõe a coletânea *O Silmarillion* (*The Silmarillion*, 1977), obra póstuma de J. R. R. Tolkien na qual se encontram os alicerces de seu universo ficcional, os momentos iniciais e primeiros desenvolvimentos do que ficou conhecido como seu *legendarium*.

---

1 Em razão de não haver, em português, nenhuma tradução confiável e de qualidade inquestionável das obras ficcionais de Tolkien, opto, no presente ensaio, por recorrer ao texto original em inglês.

O “Ainulindalë” traz a cosmogonia de Arda, o mundo criado, o “planeta”, por assim dizer, onde se encontram dois continentes chamados Terra-média e Aman, respectivamente a terra dos elfos, seres humanos, anões e demais povos e raças do *legendarium*, e as Terras Abençoadas, a terra das divindades que moldaram o mundo criado, em dado momento, por razões que fogem ao escopo do presente texto, apartadas da Terra-média e acessíveis somente aos elfos e àqueles que estiverem em sua companhia.

Arda foi criada por meio da música cantada pelos Ainur (os “Sagrados”; “the Holy Ones” no original), seres feitos pela divindade criadora e demiúrgica Eru Ilúvatar<sup>2</sup>, detentora da Chama Imperecível (“Imperishable Flame”) por ela encontrada no Vazio (“the Void”) e que lhe permitia gerar vida. Em dado momento, Eru propôs aos Ainur que cantassem uma música, ao que foi imediatamente atendido. Por algum tempo, houve harmonia na canção, porém Melkor (“Aquele que se levanta em Poder”; “He who arises in Might”), então o mais poderoso e sábio dos Ainur, em sua impaciência e desejo de poder, adicionou acordes dissonantes à música e disputou sonoramente com Eru e com os demais Ainur, até que a divindade suprema fez cessar o som e, por meio de sua onipotência, materializou o que havia sido cantado até aquele momento. A essa materialização Eru adicionou, como sua bênção, a Chama Imperecível, dando assim vida ao que fora materializado e fazendo surgir o mundo criado. Diante de tal visão, os Ainur ficaram maravilhados, ao que Eru, percebendo isso, os convidou a adentrarem, a habitarem, tal lugar.

---

2 Nas línguas élficas criadas por Tolkien, “Eru” significa “O Único”, e “Ilúvatar” significa “Pai de Todos”. Vide o Glossário de *O Silmarillion*.

Thus it came to pass that of the Ainur some abode still with Ilúvatar beyond the confines of the World; but others, and among them many of the greatest and most fair, took the leave of Ilúvatar and descended into it. But this condition Ilúvatar made, or it is the necessity of their love, that their power should thenceforward be contained and bounded in the World, to be within it for ever, until it is complete, so that they are its life and it is theirs. And therefore they are named the Valar, the Powers of the World. (TOLKIEN, 2022, p. 8)

E assim, aqueles que ficariam conhecidos como os Valar (“os Poderes do Mundo”; “the Powers of the World”, no original) vieram para Arda. Ali encontraram um mundo em desenvolvimento, ao qual deram forma e também abençoaram. Depois dos primeiros conflitos com Melkor, foram habitar a ilha-continente chamada Aman, a oeste da Terra-média e além do mar, onde se estabeleceram em uma região que foi denominada Valinor (“Terra dos Valar”; “Land of the Valar”), de onde vigiavam e guardavam os destinos de Arda conforme os desígnios de Eru e conforme o que um dia cantaram quando ainda eram Ainur. Junto dos Valar vieram também os Maiar, espíritos afins aos primeiros, seus amigos e auxiliares, muito poderosos, porém não tão poderosos quanto os Valar.

Há, no *legendarium*, um total de quinze Valar, sendo oito Poderes do sexo masculino e sete do sexo feminino (as também chamadas Valier). São eles: Melkor, Manwë, Ulmo, Aulë, Oromë, Mandos, Lórien e Tulkas; Varda, Nienna, Estë, Vairë, Yavanna, Vána e Nessa. Por uma questão de afinidade, alguns deles se associaram em uma espécie de casamento divino, formando pares complementares: Manwë e Varda, Aulë e Yavanna, Oromë e Vána, Mandos e Vairë,

Lórien e Estë, Tulkas e Nessa. Cada um dos Valar tem uma função, exerce um poder: Manwë é o senhor do Ar, dos ventos e das nuvens, além de rei dos Valar e de Arda; Ulmo é o senhor das Águas, dos rios, mares e oceanos; Aulë é o senhor da matéria representada pela Terra, do Fogo, dos metais e o mestre de todas as artes e ofícios; Oromë é o caçador dos Valar, senhor das árvores e florestas, e o primeiro a encontrar os elfos quando estes despertaram na Terra-média; Mandos é o senhor e juiz dos mortos, senhor do Destino, o conselheiro-chefe de Manwë e guardião das almas dos elfos; Lórien é o mestre das visões e dos sonhos; e Tulkas é o senhor da força e da coragem, o campeão dos Valar. Por sua vez, Varda é a senhora das estrelas e a benevolente; Nienna é a senhora da misericórdia e do pesar; Estë é a gentil, aquela que cura os ferimentos e fadigas; Vairë é a tecelã do Destino e das histórias de Arda; Yavanna é a senhora da fertilidade, rainha da Terra e doadora dos frutos; Vána é a rainha do desabrochar das flores e a sempre jovem; e Nessa é a dançarina, senhora da agilidade e da velocidade e senhora das celebrações. Por fim, Melkor, que apesar de ser o mais poderoso e sábio, foi o Vala<sup>3</sup> que se corrompeu em busca de um poder que não lhe pertencia, e com isso se tornou o grande inimigo, o primeiro Senhor do Escuro, aquele que buscou destruir as criaturas de Eru Ilúvatar (os elfos e os seres humanos) e tudo que os demais Valar construíram.

Por certo que o Vala mais conhecido é Melkor, cuja ascensão, desventuras e queda são narradas em detalhes em *O Silmarillion*. Seu poder era inigualável, e foi necessária uma aliança entre os demais Valar, os elfos e os seres humanos para sobrepujá-lo. Ainda assim, das fileiras de seus seguidores surgiu o segundo Senhor do Escuro,

---

3 “Vala” é a forma singular de “Valar”.

aquele que dá título à obra-prima de Tolkien e que é conhecido, dentre muitos nomes, como o Senhor dos Anéis: Sauron, um Maia<sup>4</sup> que, inicialmente, era um espírito afim a Aulë, mas que, em dado momento, mudou sua afiliação e alinou-se a Melkor, vindo a se tornar seu lugar-tenente, o mais fiel dos seus asseclas. Com a derrota de Melkor, Sauron assumiu o posto de seu chefe e se tornou uma das maiores ameaças à Terra-média e ao equilíbrio de Arda ao forjar o Um Anel, um objeto de grande poder que pôs em perigo o mundo criado e foi destruído, com muito custo, perdas e pesares, nos capítulos finais de *O Senhor dos Anéis (The Lord of the Rings, 1954-1955)*.

Justamente por ser o mais conhecido, muito já foi escrito, dentro e fora do meio acadêmico, sobre Melkor — vide, por exemplo, o estudo de Alline Duarte Rufo, resultante de sua pesquisa de mestrado, intitulado *Melkor, o inimigo do mundo: a constituição do vilão em O Silmarillion de J. R. R. Tolkien* (2021), possivelmente a abordagem mais completa dessa personagem disponível na atualidade.

Por essa razão, no presente texto me voltarei a um outro Vala, também muito famoso no *legendarium*, mas de quem se fala e se escreve pouco — e o que aqui tratarei complementa e/ou aprofunda vários aspectos de um outro texto de minha autoria, intitulado “Espectros do Anel” (2021). Esse Vala está diretamente relacionado aos destinos de Arda e, de modo mais específico, da Terra-média, pois foi do grupo de Maiar que compunha suas fileiras que Sauron surgiu, e foi de suas mãos que uma terceira raça, um terceiro povo, foi criado, e também por suas mãos foi forjada a corrente inquebrável,

---

4 “Maia” é a forma singular de “Maiar”.

Angainor, que prendeu Melkor quando este foi finalmente derrotado e condenado às trevas exteriores. De seu grupo de Maiar surgiu ainda Saruman, o líder dos magos que foram enviados à Terra-média para ajudar os povos livres a derrotarem Sauron, mas que se deixou corromper pelo poder; Saruman era extremamente habilidoso com os poderes e mistérios da Terra e do Fogo, tendo utilizado a Terra como útero para seus experimentos genéticos que resultaram numa nova raça de orcs (os Uruk-hai), transformado o subsolo do terreno que circundava a torre de Orthanc em uma forja e, pelo que se pode inferir interpretativamente do texto de *O Senhor dos Anéis*, inventado e utilizado a pólvora como arma de guerra.

Trata-se de Aulë, o terceiro em poder em Aman, senhor do Fogo, da materialidade da Terra, dos metais e da matéria enquanto substância, o ferreiro dos Valar e mestre de todas as artes e ofícios manuais que envolvam o criar, de modo que a criatividade também pode ser agregada ao seu escopo de atuação divina.

Aulë has might little less than Ulmo. His lordship is over all the substances of which Arda is made. In the beginning he wrought much in fellowship with Manwë and Ulmo; and the fashioning of all lands was his labour. He is a smith and a master of all crafts, and he delights in works of skill, however small, as much as in the mighty building of old. His are the gems that lie deep in the Earth and the gold that is fair in the hand, no less than the walls of the mountains and the basins of the sea. The Noldor learned most of him, and he was ever their friend. Melkor was jealous of him, for Aulë was most like himself in thought and in powers; and there was long strife between them, in which Melkor ever marred or undid the works of Aulë, and Aulë grew weary in repairing the tumults

and disorders of Melkor. Both, also, desired to make things of their own that should be new and unthought of by others, and delighted in the praise of their skill. But Aulë remained faithful to Eru and submitted all that he did to his will; and he did not envy the works of others, but sought and gave counsel. Whereas Melkor spent his spirit in envy and hate, until at last he could make nothing save in mockery of the thought of others, and all their works he destroyed if he could. (TOLKIEN, 2022, p. 15)

É interessante observar, na passagem acima, as atuações, preferências e feitos de Aulë, pois estas detêm implicações não apenas no desenvolvimento do *legendarium*, mas na arquitetura da própria narrativa das três obras principais escritas por Tolkien — *O Silmarillion*, *O Hobbit (The Hobbit, 1937)* e *O Senhor dos Anéis* —: Aulë tem poder sobre todas as substâncias das quais Arda é feita, ou seja, de certa forma, ele controla e/ou exerce influência sobre todos os quatro elementos (Fogo, Terra, Ar e Água) e sobre a matéria espiritual, pois estes são também substâncias, e substâncias que geram outras substâncias; Aulë também foi o responsável por dar forma à todas as terras, à todas as localidades de Arda, de modo que foi ele quem construiu a Terra-média, bem como todos os lugares (planícies, montanhas, montes, vales, formações rochosas, cavernas, abismos etc.) que compõem essa localidade; a Aulë pertencem todas as pedras preciosas e o ouro, o que o torna, no *legendarium*, uma espécie de equivalente ao Hades grego, chamado ainda na Grécia antiga de *Πλούτων* (“Ploutōn”, “Plutão” na transliteração, “o rico” no sentido original) e sincretizado ao *Dis Pater* (o “Pai das riquezas”) romano (GRIMAL, 2005), equivalência que ajuda a explicar a

ligação de suas criaturas (os anões, dos quais falarei nos próximos parágrafos) com as profundezas e riquezas extraídas da terra.

Essa equivalência também lança luzes sobre as ações da personagem Fëanor, o maior de todos os artífices elfos, aquele que esculpiu as Silmarils, as três joias que continham as luzes das árvores sagradas de Valinor e que movem boa parte da narrativa de *O Silmarillion*, pois ele era um dos Noldor, o grupo de elfos que muito aprendeu com Aulë e de quem este se manteve sempre amigo. Apesar dos ensinamentos do Vala e da habilidade artística única e incomparável que desenvolvera na ourivesaria, a ambição, a imprudência e a obsessão de Fëanor por suas joias, bem como o fato deste, sendo um espírito de Fogo, ter se deixado consumir inteiramente pela ira, resultaram em acontecimentos terríveis que mudaram, inclusive, a geografia da Terra-média.

Entretanto, o que mais chama a atenção na passagem citada é a ligação conceitual entre Aulë e Melkor, o que explica a razão pela qual Sauron, na sua condição primordial de Maia, então chamado Mairon, mudou sua lealdade de um para o outro: “Melkor was jealous of him, for Aulë was most like himself in thought and in powers”, pois “Both, also, desired to make things of their own that should be new and unthought of by others, and delighted in the praise of their skill” (TOLKIEN, 2022, p. 15). Em suma, a conexão entre Aulë e Melkor se dá pelo desejo de ambos de criar coisas e seres próprios, de serem forças criadoras, de terem o poder de criar, do mesmo modo que Eru Ilúvatar, aquele que os concebeu, tinha o poder de criar, e o ápice de qualquer criação é a vida. Em última instância, ambos queriam criar vida, mas não dispunham da Chama Imperecível para isso. Melkor vai buscar na destruição das coisas um ínfimo acesso a esse poder,

pois sabia, assim como os demais Valar, que ele estava impregnado no mundo criado, visto que assim fizera Eru ao dar vida à Arda; Aulë, por sua vez, não buscava tal poder, mas desejava, por amor e por impaciência, criar seres que fossem ao mesmo tempo dignos de Eru e com quem pudesse compartilhar seus conhecimentos. Melkor é movido pela ambição e pelo ódio; Aulë é movido pelo amor e pela humildade.

Sauron, ao se afiliar a Melkor, deixa, portanto, o grupo de Aulë. Não fica claro, no *legendarium*, por qual razão, exatamente, isso acontece: se pela ambição já ser uma característica congênita de Sauron, se este se deixou ludibriar pelas palavras enganadoras de Melkor, se o Maia foi, de algum modo, enfeitiçado pelo mais poderoso dos Valar, ou se um misto dessas possibilidades. Particularmente, sou da opinião e abordagem crítica de que Sauron já detinha a ambição em sua constituição divina e, vendo nas palavras de Melkor uma promessa de poder exercer livremente esse aspecto intrínseco à sua personalidade, deixou-se cooptar. Contudo, algo não pode, em nenhum momento, nem mesmo na cena de sua derrocada ao final de *O Senhor dos Anéis*, ser esquecido ou desconsiderado em relação a Sauron: “In his beginning he was of the Maiar of Aulë, and he remained mighty in the lore of that people” (TOLKIEN, 2022, p. 19-20).

Em outras palavras, o segundo Senhor do Escuro nunca abandonou os conhecimentos sobre o Fogo, a Terra, os metais e a arte da forja que adquirira com Aulë, e foram esses conhecimentos que lhe permitiram criar os dezesseis anéis mágicos com os quais presenteara e enganara os humanos e os anões (nove para os humanos, sete para os anões). Foram esses mesmos conhecimentos

que Sauron utilizou para criar o Um Anel, o objeto mais poderoso e perigoso já feito em Arda. E foram também esses conhecimentos que permitiram a Sauron, disfarçado de *Annatar* (“Senhor dos Presentes”, “Lord of Gifts” no original), compartilhar conhecimento, aperfeiçoar e inspirar a ourivesaria élfica na figura de Celebrimbor, neto de Fëanor, que forjou os três anéis de poder élficos que, apesar de não terem sido feitos pelas mãos de Sauron, foram criados por meio dos seus conhecimentos e influência, de maneira que também podiam ser controlados pelo Um Anel — esses três anéis em particular nunca foram usados na plenitude de seus poderes, e quando se tem notícia pela última vez de suas existências, em *O Senhor dos Anéis*, eles estão em posse, respectivamente, do mago Gandalf e dos elfos Elrond e Galadriel.

Note-se que, em razão de estar em seus conhecimentos, os quais foram passados e repassados a diversos seres, a origem da forjadura de todos os vinte anéis mencionados no *legendarium*, de algum modo Aulë tem participação indireta, e portanto certa responsabilidade, sobre os destinos da Terra-média, pois tais destinos serão ditados pelos referidos anéis, especialmente pelo que ocorrerá ao Um Anel ao longo da narrativa de *O Senhor dos Anéis*. A própria materialidade narrativa, a *substância*, por assim dizer, das obras que compõem o *legendarium*, se volta, articula, narra, formal e conteudisticamente, os feitos e consequências advindos dos ensinamentos, do conjunto de conhecimentos, do campo semântico, representados pelo ferreiro dos Valar. Aulë está, desse modo, por trás de toda a arquitetura narrativa do *legendarium*, sendo ele mesmo, na condição de Vala, de Poder, essa própria arquitetura, sua substância, sua *matéria*. Ele é, de algum modo, o seu motivador, o catalisador das histórias que o articulam, a

textualidade dessas histórias; um dentre muitos possíveis pontos de origem, mas certamente o ponto mais preñado de sentidos.

Aulë é o esqueleto — não por acaso, suas “árvores” são as montanhas (TOLKIEN, 2022, p. 34), o esqueleto da Terra —, o pano de fundo, a moldura, o palco que permite a ocorrência dos feitos e desfeitos de Melkor, de Sauron, dos demais Valar e das demais personagens do universo ficcional de Tolkien, uma vez que todos estes, em momentos diversos, alteram a geografia de Arda ou dela dependem para serem, estarem e existirem. Todo o *legendarium* flui, conflui e reflui de e para Aulë; ele é a base, o alicerce, das narrativas que o compõem e está, literalmente, em todos os lugares (espaço-tempo), seres (personagens), enredos, narradores e na própria materialidade do texto, uma onipotência onisciente e onipresente como Eru Ilúvatar, seu criador (defendo, nos próximos parágrafos, que Aulë foi o único Vala que conseguiu de fato se equiparar a Eru no quesito criar vida), e, se se deseja uma prova de tal presença arquitetural — fantasmática e fantasmal, eu adicionaria — no *legendarium*, eu sugiro uma brevíssima leitura da figura dos hobbits, as personagens centrais da ficção de Tolkien.

Dentre os muitos aspectos e elementos apontados no prólogo de *O Senhor dos Anéis* sobre os hobbits, um detalhe chama a atenção, pois afirma o narrador que essas criaturas “love peace and quiet and good tilled earth: a well-ordered and well-farmed countryside was their favourite haunt” (TOLKIEN, 2004, p. 1). Nessa mesma linha de sentido, o hobbit Bilbo Bolseiro menciona, na versão estendida da primeira parte da adaptação filmica de *O Senhor dos Anéis, A Sociedade do Anel (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 2011)*, que os hobbits tinham grande carinho e afeto pelas

“things that grow”, ou seja, pelas plantas. Por essas passagens e pelas demais informações presentes no prólogo de *O Senhor dos Anéis*, infere-se, sem margem para dúvidas, que os hobbits detêm uma profunda conexão com a Terra, seja na manifestação material/substancial desse elemento, seja em sua manifestação simbólica, a fertilidade, pois tendem a ter muitos filhos. Com essa inferência em mente, leia-se a seguinte passagem de *O Silmarillion*: “*The spouse of Aulë is Yavanna, the Giver of Fruits. She is the lover of all things that grow in the earth, and all their countless forms she holds in her mind, from the trees like towers in forests long ago to the moss upon stones or the small and secret things in the mould*” (TOLKIEN, 2022, p. 15, grifo nosso).

Os hobbits, enquanto seres e personagens do universo ficcional de Tolkien, têm parte com a Vala Yavanna, a senhora da fertilidade, rainha da Terra e doadora dos frutos, e Yavanna é a esposa de Aulë, com quem ela se associou por afinidade, identificação e complementaridade. De maneira indireta, como moldura e/ou pano de fundo, por sua ligação com Yavanna, Aulë se faz presente, fantasmático e fantasmal, na composição, na arquitetura, de um dos elementos mais importantes, senão o mais importante, do *legendarium*: os hobbits, os protagonistas de *O Hobbit* e os heróis de *O Senhor dos Anéis*, aqueles que vão, finalmente, derrotar em definitivo o segundo Senhor do Escuro ao se tornarem responsáveis pela destruição do Um Anel, responsabilidade que remete, mais uma vez, a Aulë, cujos conhecimentos, uma vez compartilhados em tempos imemoriais com Sauron, conforme já mencionado alhures, permitiram a criação de tal objeto.

Criar, substancializar, materializar, dar vida, são os verbos

que definem Aulë. Enquanto ferreiro, senhor do Fogo e senhor da substância da Terra, ele é versado no que, na realidade empírica, se chama comumente de Magia, e Magia se constitui no poder de manipular e transmutar objetos, pensamentos e sentimentos com um determinado propósito (ELIADE, 1987). Em Melkor, tal propósito é adquirir o poder de Eru Ilúvatar e dominar egóica e egoisticamente tudo e todos, toda a criação; em Aulë, esse mesmo propósito se manifesta no amor pelas coisas criadas e no desejo de criar para poder passar à frente o conhecimento das artes e ofícios e dos mistérios da existência. Em última instância, Aulë é o professor, figura que é um desdobramento da imagética e simbólica do mago e do ferreiro, mas um professor que é também pesquisador, logo, um alquimista, e de personalidade um tanto quanto impaciente, o que é uma característica de tudo e todos que têm parte com o Fogo (BACHELARD, 2008). Em razão de ser quem é, ou, em suas próprias palavras na citação que segue, “because he is the son of his father”, naquela que constitui uma das cenas mais belas e emocionantes de *O Silmarillion*, Aulë cria os anões:

It is told that in their beginning the Dwarves were made by Aulë in the darkness of Middle-earth; for so greatly did Aulë desire the coming of the Children, to have learners to whom he could teach his lore and his crafts, that he was unwilling to await the fulfilment of the designs of Ilúvatar. And Aulë made the Dwarves even as they still are, because the forms of the Children who were to come were unclear to his mind, and because the power of Melkor was yet over the Earth; and he wished therefore that they should be strong and unyielding. But fearing that the other Valar might blame his work, he wrought in secret: and he

made first the Seven Fathers of the Dwarves in a hall under the mountains in Middle-earth.

Now Ilúvatar knew what was done, and in the very hour that Aulë's work was complete, and he was pleased, and began to instruct the Dwarves in the speech that he had devised for them, Ilúvatar spoke to him; and Aulë heard his voice and was silent. And the voice of Ilúvatar said to him: 'Why hast thou done this? Why dost thou attempt a thing which thou knowest is beyond thy power and thy authority? For thou hast from me as a gift thy own being only, and no more; and therefore the creatures of thy hand and mind can live only by that being, moving when thou thinkest to move them, and if thy thought be elsewhere, standing idle. Is that thy desire?'

Then Aulë answered: 'I did not desire such lordship. I desired things other than I am, to love and to teach them, so that they too might perceive the beauty of Eä, which thou hast caused to be. For it seemed to me that there is great room in Arda for many things that might rejoice in it, yet it is for the most part empty still, and dumb. And in my impatience I have fallen into folly. Yet the making of things is in my heart from my own making by thee; *and the child of little understanding that makes a play of the deeds of his father may do so without thought of mockery, but because he is the son of his father.* But what shall I do now, so that thou be not angry with me for ever? As a child to his father, I offer to thee these things, the work of the hands which thou hast made. Do with them what thou wilt. But should I not rather destroy the work of my presumption?'

Then Aulë took up a great hammer to smite the Dwarves; and he wept. But Ilúvatar had compassion upon Aulë and his desire, because of his humility; and the Dwarves shrank from the hammer and were afraid, and they bowed down their heads and begged for mercy. And the voice of Ilúvatar said to Aulë:

‘Thy offer I accepted even as it was made. *Dost thou not see that these things have now a life of their own, and speak with their own voices?* Else they would not have flinched from thy blow, nor from any command of thy will.’ Then Aulë cast down his hammer and was glad, and he gave thanks to Ilúvatar, saying: ‘May Eru bless my work and amend it!’

But Ilúvatar spoke again and said: ‘Even as I gave being to the thoughts of the Ainur at the beginning of the World, so now I have taken up thy desire and given to it a place therein; but in no other way will I amend thy handiwork, and as thou hast made it, so shall it be. But I will not suffer this: that these should come before the Firstborn of my design, nor that thy impatience should be rewarded. They shall sleep now in the darkness under stone, and shall not come forth until the Firstborn have awakened upon Earth; and until that time thou and they shall wait, though long it seem. But when the time comes I will awaken them, and they shall be to thee as children; and often strife shall arise between thine and mine, the children of my adoption and the children of my choice.’

Then Aulë took the Seven Fathers of the Dwarves, and laid them to rest in farsundered places; and he returned to Valinor, and waited while the long years lengthened. (TOLKIEN, 2022, p. 31-32, grifo nosso)

Entre todos os Valar, Aulë é o único que tem uma conversa direta, *in presentia* por meio da voz, com Eru Ilúvatar depois de vir habitar Arda<sup>5</sup>, depois de deixar de ser um Ainu<sup>6</sup> e ter se tornado

---

5 Na cena da destruição de Númenor, Manwë, rei dos Valar, clama por Eru Ilúvatar, mas este nada diz e apenas age. Por certo que a narrativa de *O Silmarillion* deixa claro que Manwë estava em permanente conexão, via pensamento, com o criador, mas em nenhum momento há uma manifestação ou uma conversa *in presentia*, de corpo ou de voz, deste para com aquele.

6 “Ainu” é a forma singular de “Ainur”.

um Vala, e o único a criar algo além da “Música dos Ainur” a ser abençoado e acolhido pelo criador e demiurgo. Isso torna Aulë distinto entre os demais Valar, pois, com seu ato de criar os anões, um gesto realizado pelo impulso da impaciência, mas também por amor filial, por ser quem ele é, “the son of his father”, e, por isso, ter chamado a atenção e ter recebido a misericórdia e a benção de Eru Ilúvatar em razão da humildade com que lidou com a situação, o Vala é o único a efetivamente criar vida, o que o torna uma divindade criadora como seu criador, algo que é reconhecido e apontado pelo próprio Eru Ilúvatar quando este lhe diz que “Dost thou not see that these things have now a life of their own, and speak with their own voices”. Logo, Aulë efetivamente criou, substancializou, materializou vida mesmo sem dispor da Chama Imperecível, o que faz dele, de um modo ou de outro, um igual ao criador de Arda.

Muito diferente de Melkor ou de Manwë, Aulë é aquele que é, de fato, a *imago* de Eru Ilúvatar no mundo criado, um criador de vida, e essa é uma das razões que o tornam a presença arquitetural do *legendarium*, sua estrutura e tema, mas também sua materialidade textual bem como sua textualidade; em todos os sentidos, Aulë é o que faz e o que mantém vivo o universo ficcional de Tolkien não só enquanto obra e Texto (BARTHES, 2004), mas também enquanto fenômeno cultural. Na sua qualidade de deus criador, ele emana vida e sentidos *ad infinitum*; ele faz o *legendarium* significar, pois qualquer elemento, aspecto, momento, objeto, mistério, personagem, espacialidade ou aventura que for abordado criticamente no universo tolkieniano terá um lastro que, se aprofundado, remeterá, confluirá ou derivará, direta e/ou indiretamente, fantasmática e/ou fantasmalmente, de e/ou para Aulë.

Sob essa perspectiva, e para concluir o presente ensaio, chamo a atenção para dois momentos do *legendarium*, um nos seus momentos iniciais em *O Silmarillion*, outro em seu fechamento em *O Senhor dos Anéis*, em que Aulë se faz significativamente presente, substancializando textualmente a geração e subversão de sentidos articulados nessas narrativas.

O primeiro momento é o que segue à cena citada alhures, o parágrafo de *O Silmarillion* que informa *como* Aulë fez os anões, a composição desses seres. Diferentemente das Crianças, ou Filhos, de Eru Ilúvatar, os elfos e os seres humanos, Aulë esculpe suas criaturas já devidamente preparadas para enfrentar os desafios, mazelas e ameaças trazidos pelos Senhores do Escuro que tentarão tomar Arda para si, uma preparação que vai, fatalmente, impactar em suas personalidades:

Since they were to come in the days of the power of Melkor, Aulë made the Dwarves strong to endure. Therefore they are stone-hard, stubborn, fast in friendship and in enmity, and they suffer toil and hunger and hurt of body more hardily than all other speaking peoples; and they live long, far beyond the span of Men, yet not for ever. Aforetime it was held among the Elves in Middle-earth that dying the Dwarves returned to the earth and the stone of which they were made; yet that is not their own belief. For they say that Aulë the Maker, whom they call Mahal, cares for them, and gathers them to Mandos in halls set apart; and that he declared to their Fathers of old that Ilúvatar will hallow them and give them a place among the Children in the End. Then their part shall be to serve Aulë and to aid him in the remaking of Arda after the Last Battle. They say also that the Seven Fathers of the Dwarves return to live again

in their own kin and to bear once more their ancient names: of whom Durin was the most renowned in after ages, father of that kindred most friendly to the Elves, whose mansions were at Khazad-dûm. (TOLKIEN, 2022, p. 32-33)

Entre as características conferidas por Aulë às suas criaturas, o ser teimoso, obstinado, resistente — todos vocábulos que traduzem a palavra “stubborn” conforme utilizada por Tolkien no texto da citação acima — se mostrará, ao longo do *legendarium*, a mais recorrente como aspecto definidor, tanto no campo pessoal quanto no campo social, dos anões. Interessantemente, a teimosia — assim como a obstinação e a resistência — é uma das características marcantes da personalidade do próprio Aulë, algo que se revela com toda clareza no momento em que ele partilha com Yavanna, seu par complementar, a informação da criação dos anões e do que havia ocorrido entre ele e Eru Ilúvatar por conta desse ato. Yavanna lhe diz que “because thou hiddest this thought from me until its achievement, thy children will have little love for the things of my love. They will love first the things made by their own hands, as doth their father. They will delve in the earth, and the things that grow and live upon the earth they will not heed. Many a tree shall feel the bite of their iron without pity” (TOLKIEN, 2022, p. 33), ao que Aulë, objetivo e direto como os elementos Terra e Fogo, lhe diz que ““That shall also be true of the Children of Ilúvatar; for they will eat and they will build. And though the things of thy realm have worth in themselves, and would have worth if no Children were to come, yet Eru will give them dominion, and they shall use all that they find in Arda: though not, by the purpose of Eru, without respect or without gratitude”” (TOLKIEN, 2022, p. 33).

Diante de tal fala, Yavanna toma consciência de que as coisas que criara, a própria Natureza em sua completude, servirão aos filhos de Eru Ilúvatar, os elfos e os seres humanos, e aos filhos de Aulë, os anões, algo que nunca lhe havia ocorrido. Intranquila e entristecida, a Vala vai falar com Manwë, senhor dos Valar e de Arda, e lhe coloca o que Aulë lhe dissera, ao que este confirma que assim era o desejo de Ilúvatar. No desenvolver da conversa, Manwë de algum modo conforta o coração de Yavanna e algo como uma espécie de desejo lhe é concedido por Eru em razão da Vala amar as árvores mais do que qualquer outra de suas criações. Esse algo é proferido por Manwë como um édito sobre a criação: “in the forests shall walk the Shepherds of the Trees” (TOLKIEN, 2022, p. 34). Os “Pastores das Árvores” (“Shepherds of the Trees”) são os ents, árvores que adquiriram consciência, se desenraizaram, aprenderam a arte da linguagem com os elfos e então pastoreiam e protegem as demais árvores das grandes florestas da Terra-média. São seres que vão aparecer de modo mais atuante e detalhado na narrativa de *O Senhor dos Anéis*; todavia, desde *O Silmarillion* fica clara sua inimizade para com os filhos de Aulë, pois os ents vieram em socorro aos elfos para expulsar os anões que saquearam a cidade de Menegroth, capital do reino élfico de Doriath (TOLKIEN, 2022, p. 224).

Feliz com tal notícia, Yavanna retorna à presença de seu companheiro e, um tanto jocosa, um tanto ameaçadora, lhe diz: “Now let thy children beware! For there shall walk a power in the forests whose wrath they will arouse at their peril” (TOLKIEN, 2022, p. 35). E a teimosia de Aulë, a mesma teimosia de suas criaturas, se mostra irredutível, quase cômica, na resposta à sua consorte: “‘Nonetheless they will have need of wood,’ said Aulë, and he went on with his smith-work” (TOLKIEN, 2022, p. 35).

O segundo momento demanda certa contextualização, pois envolve uma personagem que aparece inicialmente em *O Silmarillion* e que ainda existe e vive no enredo de *O Senhor dos Anéis*. Nos momentos iniciais de Arda tudo era escuro, e Yavanna fez crescer duas árvores para iluminar Aman: Telperion, que emanava uma luz prateada, e Laurelin, que emanava uma luz dourada. Essas árvores marcavam as horas e os dias dos Valar, e senhores élficos importantes no *legendarium*, como Fëanor e Galadriel, nasceram e cresceram sob suas luzes, o que os tornou em tudo especiais e diferentes dos demais de seu povo que não tiveram essa oportunidade: Fëanor forjou as três Silmarils utilizando-se da luz de Telperion e Laurelin, e essas joias continham uma pequena porção de seus brilhos; e os cabelos de Galadriel emanavam as luzes dessas árvores.

Eventualmente, Telperion e Laurelin serão destruídas por Melkor em conluio com a aranha Ungoliant, e de suas luzes só restarão a Lua, o Sol, as Silmarils e os cabelos de Galadriel. As Silmarils serão roubadas por Melkor, o que determinará o fim trágico de Fëanor e seus filhos, mas, antes desse fim, o artífice elfo, desejoso de pelo menos tentar refazer suas preciosas joias, pedirá a Galadriel, em três momentos distintos, por uma mecha de seus cabelos para que ele pudesse dela extrair a luz que emanava, que era a mesma luz das Silmarils. Galadriel se negará a atender tal pedido nas três vezes em que foi feito, e por isso Fëanor a tomará como inimiga.

Milênios se passaram desde esses eventos em *O Silmarillion* e, em dado momento do enredo de *A Sociedade do Anel*, primeira parte de *O Senhor dos Anéis*, o grupo de heróis dessa história chega a Lothlórien, reino élfico governado por Galadriel. Ali são recebidos, descansam por algum tempo e se curam das feridas adquiridas ao

longo da jornada. Frodo, um dos quatro hobbits da comitiva, porta o Um Anel feito por Sauron, que, não se deve esquecer, “In his beginning he was of the Maiar of Aulë, and he remained mighty in the lore of that people” (TOLKIEN, 2022, p. 19-20), e Galadriel sabe disso. Em uma das cenas mais impactantes da obra, Frodo oferece o Um Anel a Galadriel e ela se vê tentada a aceitar o objeto. Não o faz e, com isso, passa no teste que, finalmente, lhe permitiria retornar a Aman. Quando o grupo parte de Lothlórien para dar continuidade à jornada de destruição do Um Anel, Galadriel presenteia cada um com um objeto que se mostrará importante para a aventura dali para frente. Entre os oito componentes da Sociedade do Anel presentes nesse instante — o nono, Gandalf, havia caído na batalha com o balrog<sup>7</sup> de Moria — está Gimli, uma criatura de Aulë, um anão. Ao se colocar diante de Gimli para presenteá-lo, diz Galadriel:

‘And what gift would a Dwarf ask of the Elves?’ said Galadriel, turning to Gimli.

‘None, Lady,’ answered Gimli. ‘It is enough for me to have seen the Lady of the Galadhrim, and to have heard her gentle words.’

---

7 Uma monstruosidade do mundo antigo criada por Melkor. Os balrogs eram originalmente Maiar que se deixaram corromper e se transformaram em uma mistura de fogo e sombras. No enredo de *O Senhor dos Anéis*, que se passa incontáveis milênios após a derrota de Melkor, o único balrog de que se tem notícia ainda estar vivo é o que é encontrado pela Sociedade do Anel nas Minas de Moria, local escavado pelos anões por muitas eras e onde estes fundaram um poderoso reino um dia chamado Khazad-dûm. O balrog será morto pelo mago Gandalf, que também morrerá no processo. Gandalf, no entanto, voltará ressuscitado, por causa desse feito, como Gandalf, o Branco, uma versão mais poderosa de si mesmo. No que tange às Minas de Moria, ou Khazad-dûm, Tolkien nada diz a respeito no *legendarium*, mas há grande probabilidade de que tenha sido nesse lugar que Aulë criara os anões, visto que “he made first the Seven Fathers of the Dwarves in a hall under the mountains in Middle-earth” (TOLKIEN, 2022, p. 31) e que um desses Sete Pais se chama Durin, o fundador do reino de Moria.

‘Hear all ye Elves!’ she cried to those about her. ‘Let none say again that Dwarves are grasping and ungracious! Yet surely, Gimli son of Glóin, you desire something that I could give? Name it, I bid you! You shall not be the only guest without a gift.’

‘There is nothing, Lady Galadriel,’ said Gimli, bowing low and stammering. ‘Nothing, unless it might be – unless it is permitted to ask, nay, to name a single strand of your hair, which surpasses the gold of the earth as the stars surpass the gems of the mine. I do not ask for such a gift. But you commanded me to name my desire.’

The Elves stirred and murmured with astonishment, and Celeborn gazed at the Dwarf in wonder, but the Lady smiled. ‘It is said that the skill of the Dwarves is in their hands rather than in their tongues,’ she said; ‘yet that is not true of Gimli. For none have ever made to me a request so bold and yet so courteous. And how shall I refuse, since I commanded him to speak? But tell me, what would you do with such a gift?’

‘Treasure it, Lady,’ he answered, ‘in memory of your words to me at our first meeting. And if ever I return to the smithies of my home, it shall be set in imperishable crystal to be an heirloom of my house, and a pledge of good will between the Mountain and the Wood until the end of days.’

Then the Lady unbraided one of her long tresses, and cut off three golden hairs, and laid them in Gimli’s hand. ‘These words shall go with the gift,’ she said. ‘I do not foretell, for all foretelling is now vain: on the one hand lies darkness, and on the other only hope. But if hope should not fail, then I say to you, Gimli son of Glóin, that your hands shall flow with gold, and yet over you gold shall have no dominion. (TOLKIEN, 2004, p. 376)

Diante do pedido de Gimli, Celeborn, esposo de Galadriel e conhecedor de toda a história relacionada a seus cabelos e Fëanor, fica maravilhado, pois faz as mesmas relações de sentido que, diante do que foi apresentado até aqui, você, leitor, e eu de pronto fazemos: Galadriel se negou, por três vezes, a dar uma mecha de seus cabelos a Fëanor, um dos elfos Noldor que muito aprendeu de seu ofício de artesão com Aulë. Todavia, ela atendeu ao pedido do anão Gimli, criatura de Aulë, que é basicamente o mesmo pedido feito por Fëanor incontáveis milênios antes, e lhe presenteou com três fios de seu cabelo, a mesma quantidade de vezes que o artífice elfo lhe fizera tal pedido e que ela negara. Esse acontecimento presente na narrativa de *O Senhor dos Anéis* fecha o arco da personagem Galadriel no *legendarium*, e note-se a presença fantasmática e fantasmal de Aulë no todo desse arco, desde as questões entre Fëanor e a elfa em *O Silmarillion* até o atendimento do pedido do anão, presença essa que tem a ver com a humildade, uma qualidade de Aulë que Galadriel precisava adquirir para atingir a plenitude da sabedoria e, com isso, poder regressar à Aman<sup>8</sup>.

Ao entregar os três fios de seu cabelo a Gimli é como se, simbólica e metonimicamente, Galadriel entregasse as luzes de Telperion e de Laurelin a Aulë. Sendo Aulë o esposo de Yavanna, entregar-lhe tal preciosidade é o mesmo que devolver a luz das árvores sagradas de Valinor à sua criadora, gesto que de algum modo constitui uma reparação do mal causado por Melkor e por Ungoliant, que destruíram tais árvores — a esse tipo de conclusão ou fecho simbólico Tolkien chama de “Consolo do Final Feliz”, elemento

---

<sup>8</sup> Análise essa questão no já mencionado ensaio “Espectros do Anel”. Vide Referências.

fundamental ao seu conceito de *eucatástrofe* (TOLKIEN, 2006). Ao final de *O Senhor dos Anéis*, Galadriel, junto de outras personagens, embarca na viagem de volta a Aman, onde poderá reencontrar os Valar, dentre eles Aulë e Yavanna e, quem sabe, ajudar a fazer viver novamente as duas árvores sagradas. Além disso, nos apêndices da obra-prima de Tolkien se lê o seguinte:

But when King Elessar gave up his life Legolas followed at last the desire of his heart and sailed over Sea.

We have heard tell that Legolas took Gimli Glóin's son with him because of their great friendship, greater than any that has been between Elf and Dwarf. If this is true, then it is strange indeed: that a Dwarf should be willing to leave Middle-earth for any love, or that the Eldar should receive him, or that the Lords of the West should permit it. But it is said that Gimli went also out of desire to see again the beauty of Galadriel; and it may be that she, being mighty among the Eldar, obtained this grace for him. (TOLKIEN, 2004, p. 1080-1081)

Ao que se sabe, Gimli é o primeiro e o único anão que recebeu tal graça — uma graça intermediada por Galadriel, observe-se —, a graça de pisar nas terras sagradas e imortais de Aman, a graça, portanto, de encontrar *in presentia* Aulë, seu criador, e se tornar o primeiro a “to serve Aulë and to aid him in the remaking of Arda after the Last Battle” (TOLKIEN, 2022, p. 33), fechando assim o ciclo iniciado no “Ainulindalë”: a criatura finalmente encontra seu criador, como Aulë, na condição de Vala, foi também o único a (re) encontrar seu criador; logo, a criatura se torna, ela também, e mais uma vez, criador.

Não se sabe se Gimli de fato fez uma joia com os três fios de cabelo de Galadriel antes de partir para Aman, pois Tolkien nada diz a respeito em suas obras. Pessoalmente, tendo a interpretar que sim em razão da personalidade dos anões (vide a citação de *O Silmarillion* a respeito, alhures) e, nesse caso, a joia resultante só pode ser entendida como uma quarta Silmaril, o que equipararia Gimli a Fëanor e, por consequência, ao próprio Aulë.

E assim, sob a presença arquitetural de Aulë, o *legendarium* é concluído, é encerrado em si mesmo como reza os mandamentos da épica herdados pela *High Fantasy*, gênero que Tolkien consolidou na contemporaneidade.

## **REFERÊNCIAS**

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 65-75.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005 (verbetes “Hades” e “Dis Pater”).

OSBORNE, Barrie M.; JACKSON, Peter; WALSH, Fran; SANDERS, Tim; JACKSON, Peter. *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*. [Filme-vídeo]. Produção de Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh e Tim Sanders, direção de Peter Jackson. Los Angeles; Wellington: New Line Cinema; WingNut Films, 2011. 4 DVDs, 208 min. color. son. Versão estendida.

ROSSI, Cido. Espectros do Anel. In: ROSSI, Cido; STAINLE, Stéfano (org.). *Folhas da Árvores: a ficção de Tolkien*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021, p. 256-295.

RUFO, Alline Duarte. *Melkor, o inimigo do mundo: a constituição do vilão em O Silmarillion de J. R. R. Tolkien*. São Carlos, SP: Pedro & João, 2021.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Lord of the Rings*. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2004.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *The Silmarillion*. Ed. Christopher Tolkien. New York: William Morrow, 2022 (edição ilustrada pelo autor).

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad, 2006.

## **ALEXANDER MEIRELES DA SILVA**

É Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003) e Especialista em Educação a Distância pelo SENAIRJ (2003). Desde 2009 atua como Professor Associado de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão, onde também é Professor permanente do Mestrado em Estudos da Linguagem da RC/UFG. Desde 2014 responde pela Chefia da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística. Já trabalhou como Professor de Literaturas de Língua Inglesa, Língua Inglesa e Teoria da Literatura em diversas instituições de ensino superior públicas e privadas no Rio de Janeiro. É autor do livro *Literatura inglesa para brasileiros: curso completo de literatura e cultura inglesa para brasileiros* (2005), pela editora Ciência Moderna. Suas pesquisas se concentram nas áreas das Literaturas de Língua Inglesa e da Literatura Fantástica. É criador de conteúdo do blog *Fantasticursos* ([www.fantasticursos.com](http://www.fantasticursos.com)) e do Canal do YouTube *Fantasticursos* ([www.youtube.com/fantasticursos](http://www.youtube.com/fantasticursos)), nos quais oferece conteúdo, cursos e consultoria sobre o Fantástico na Literatura e no Cinema nas vertentes da Fantasia, Gótico e Ficção Científica.

e-mail: [prof.alexms@gmail.com](mailto:prof.alexms@gmail.com)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8325920517508979>

## **CIDO ROSSI**

É professor de Literatura Inglesa na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP em Araraquara, SP, onde também realizou sua graduação, mestrado e doutorado. Atua no curso de graduação em Letras e no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da mesma instituição. Atualmente, desenvolve pesquisas e orientações sobre o Gótico, o Fantástico e a Fantasia sob as perspectivas da Desconstrução derridiana, da Psicanálise freudiana-junguiana e dos pós-estruturalismos. É líder do grupo de pesquisa *Vertentes do Fantástico na Literatura* (UNESP/CNPq) e membro dos grupos de pesquisa *Estudos do Gótico* (UERJ/CNPq) e *Nós do Insólito* (UERJ/CNPq). É também membro da *International Gothic Association* e pesquisador Produtividade em Pesquisa do CNPq – nível 2 (processo: 311165/2021-4).

e-mail: [aparecido.rossi@unesp.br](mailto:aparecido.rossi@unesp.br)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0428069285054155>

## **CINTHIA RAQUEL DE CASTRO SILVA**

Graduada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) e em Pedagogia pela Universidade Cruzeiro do Sul. Pós-graduanda em Práticas da Educação Bilíngue. Professora de Educação Infantil. cursando o Mestrado na Universidade Federal de Uberlândia. Membro do Grupo de Pesquisa Narrativa e Insólito e do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico.

e-mail: [cynthiaa.raquel@hotmail.com](mailto:cinthiaa.raquel@hotmail.com)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9777828490898734>

## **CYNTHIA BEATRICE COSTA**

Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (2002) e em Letras Inglês pela Universidade Estácio de Sá (2020). Fez mestrado em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008) com bolsa concedida pela CAPES. É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (2016), com período sanduíche com bolsa concedida pela CAPES na Universidade de Yale. Realizou estágio pós-doutoral no Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, sob supervisão de Lenita Maria Rimoli Pisetta (2019-2022). É tradutora literária e possui experiência na área de Tradução Literária, Estudos da Adaptação, Crítica Literária e Comunicação, pesquisando hoje principalmente nas áreas de Adaptação, Tradução e Recepção. Atua como professora no bacharelado em Tradução do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) e é membro permanente Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT/UFU) e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). É líder do GESTE - Grupo de Estudos em Expertise e coordenadora do projeto de extensão contínuo Expertise em Cinema. É membro da Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução (ABRAPT) e do GTTRAD da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL).

e-mail: [cynthiacos@gmail.com](mailto:cynthiacos@gmail.com)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4559061442633545>

## **DÉBORA FURTADO MORAES**

Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É licenciada em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atuou como professora de inglês no Projeto Línguas e Cultura do Maranhão (CLC) em 2016 e no Núcleo de Cultura Linguística (NCL) de 2016 a 2020, ambos vinculados à Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Pesquisa principalmente nas áreas de Literatura Fantástica e Fantasia. Membro do Grupo de Pesquisa Narrativa e Insólito e do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico.

e-mail: [deeby.furtado@gmail.com](mailto:deeby.furtado@gmail.com)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2010829900541762>

## **FERNANDA AQUINO SYLVESTRE**

Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia. cursou Especialização em Teoria Crítica da Literatura na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Araraquara. Realizou seu Mestrado e Doutorado em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Araraquara. Atualmente, é Professora Associada da Universidade Federal de Uberlândia. Na Graduação, desenvolve atividades na área de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia, no qual desenvolve o projeto *Vertentes do Insólito Ficcional: o Maravilhoso, o Gótico, a Fantasia e a Ficção Científica em obras de autores contemporâneos da Literatura de Língua Inglesa*. É membro do GT ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional, líder do Grupo de Pesquisa Narrativa e Insólito (CNPq/UFU) e vice-líder do Grupo de Pesquisa (CNPq/UNESP) Vertentes do Fantástico na Literatura.

e-mail: [fernandasyl@uol.com.br](mailto:fernandasyl@uol.com.br)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7263180497540978>

## **JOSILENE PINHEIRO-MARIZ**

Possui graduação em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Maranhão (1996), mestrado (2001) e doutorado (2008) em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo e Pós-Doutorado pela Universidade Paris 8 -Vincennes-Saint Denis (2013), sobre o texto literário escrito por autoras de língua francesa fora do Hexágono. Professora Associada na Unidade Acadêmica de Letras, da Universidade Federal de Campina Grande, atuando na graduação em Letras- Língua Portuguesa e Língua Francesa e na Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (Mestrado e Doutorado). Participou como pesquisadora no projeto DIPROLínguas: Distância e proximidade entre português, francês e outras línguas: potencial da reflexão comparativa (2018-2022) CAPES-COFECUB. Profissional de Letras: Língua e Literaturas de Língua Francesa, atuando principalmente nas seguintes áreas: Estudos da relação entre língua e literatura, confluindo para reflexões sobre literaturas “ditas francófonas”, africanas e de diáspora; formação de leitores de textos literários em língua estrangeira e materna (FLE e PLE); intercompreensão de línguas românicas; didática de línguas/literaturas e ensino de FLE (crianças e adultos), estudos interculturais e ensino. Foi tutora do PET-Letras /UFCG. Foi Professora Convidada na Université Paris 8. É Editora da Revista Letras Raras.

e-mail: [jsmariz22@hotmail.com](mailto:jsmariz22@hotmail.com)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4945243844289619>

## **LUCIANA COLUCCI**

É graduada em Letras - Português / Inglês - pelo Centro Universitário Moura Lacerda (1996), mestre e doutora em Estudos Literários pela Unesp / Araraquara (2002 e 2006). Pós-Doutora pelas Universidades de São Paulo (2015/USP) e University of Surrey (2016/UK). É professora associada do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), em Uberaba (MG.). Tem experiência na área de Letras - Ensino, Pesquisa, Extensão e Internacionalização -, com ênfase em Literaturas de Expressão de Língua Inglesa, atuando principalmente nos estudos relacionados ao Gótico e ao Decadentismo. É fundadora e coordenadora do Laboratório Interdisciplinar de Estudos do Gótico «Sandra Guardini Vasconcelos» - LIEG/SGV. Integra os Grupos de Pesquisa «Estudos do Gótico» (CNPq) e Percursos Literários Inglaterra-Brasil (CNPq). Possui relevante experiência na área de gestão universitária atuando em vários níveis de administração no período de 2008 até o presente momento. Entre essas atuações, destacam-se: a) coordenação administrativa e pedagógica da Central de Idiomas Modernos (CIM), presidente da Comissão Própria de Avaliação Institucional (CPA), integrante da equipe de implantação da área de internacionalização na UFTM, vice-chefe do Departamento de Estudos Literários, Diretora do Departamento de Desenvolvimento de Extensão Universitária, Pró-Reitora Substituta da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários e Estudantis (PROACE) e Pró-Reitora Substituta da Pró-Reitoria de Extensão Universitária (PROEXT).

e-mail: [luciana.colucci@uftm.edu.br](mailto:luciana.colucci@uftm.edu.br)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9166058226110551>

## **LUCIO REIS FILHO**

Doutor em Comunicação (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Anhembi Morumbi (2019). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF, 2012). Especialista em Estudos Clássicos pelo Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília Cátedra UNESCO Archai (UnB/UNESCO, 2013). Especialista em Jornalismo Científico pelo Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas (LABJOR/UNICAMP, 2010). Tem Licenciatura Plena em História (UEMG/FCCP, 2008), Artes Visuais (CEUCLAR, 2020) e Pedagogia (CEUCLAR, 2021). É Professor do Bacharelado em Cinema do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF), Professor da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais (SEE-MG) e Mediador Pedagógico do Curso de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É membro dos Grupos de Pesquisa Reading Screening the Fantastique (Deakin University) e Vertentes do Fantástico na Literatura (CNPq/UNESP), da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC) e da Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror (ABERST). Também é escritor e cineasta, com projetos audiovisuais de inserção internacional. Dedicar-se principalmente às relações entre o Cinema e a História, investigando seus desdobramentos nas dimensões imagéticas e sonoras da produção fílmica, com ênfase nas propostas, procedimentos e influências recíprocas. Suas pesquisas abrangem história e teorias do cinema, análise fílmica, categorias genéricas (horror e ficção científica), artes visuais, estudos clássicos, literaturas

modernas e contemporâneas, literatura comparada e narratologia, em perspectiva interdisciplinar. É coordenador e editor-chefe do Projeto Ítaca (ISSN: 2965-2286), publicação online dedicada à mitologia mundial e suas representações nas artes.

e-mail: [luciusrp@yahoo.com.br](mailto:luciusrp@yahoo.com.br)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5381739245968703>

### **SILVIA TERESA ZANGRANDI**

Possui doutorado em Lettere pela Libera Università di Lingue e Comunicazione di Milano (2007). Atualmente é Professore associato da Libera Università di Lingue e Comunicazione di Milano. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas. Pesquisa literatura italiana dos séculos XIX e XX. É especialista em Literatura Fantástica. Publicou volumes teóricos sobre o Fantástico do século XX e vários ensaios sobre Dino Buzzati, Primo Levi, Giorgio Manganelli, Antonio Tabucchi, Igino Ugo Tarchetti. Pelos estudos publicados, em 2005 recebeu o Prêmio Per conoscere Dino Buzzati. Faz parte do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura.

e-mail: [silvia.zangrandi@iulm.it](mailto:silvia.zangrandi@iulm.it)

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2774960356254750>

Grupo de Pesquisa

## **VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA**

(CNPq/UNESP)

Formando em 2008, o grupo dedica-se à investigação das diversas manifestações do Fantástico na literatura. Longe de se restringir aos limites do Fantástico tradicional, o grupo trabalha com o Fantástico enquanto termo de acepção mais ampla, compreendendo variadas modalidades, como o insólito e o gótico/macabro (romance gótico, histórias de mistério ou horror, obras dedicadas ao duplo, demoníaco etc.); as representações literárias do mito (tanto o antigo como o moderno); os contos maravilhosos de origem popular (narrativas folclóricas da tradição oral) e os contos maravilhosos de criação artística (*Kunstmaerchen* ou *Literary Fairytale*); a ficção científica e os retrofuturismos; e a emergência no século XX de novas formulações literárias, a exemplo do realismo mágico e da *Fantasy*.

Líderes: Cido Rossi (UNESP)

Fernanda Aquino Sylvestre (UFU)

Contatos:

Página do grupo no CNPq: [dgp.cnpq.br/dgp/](http://dgp.cnpq.br/dgp/)

[espelhogrupo/3669493490315361](http://espelhogrupo/3669493490315361)

e-mail do grupo: [vertentesdofantastico@gmail.com](mailto:vertentesdofantastico@gmail.com)



# O FANTÁSTICO COMO GÊNERO E MODO ATEMPORAL

Fernanda Aquino SYLVESTRE

Cido ROSSI

 EDITORA  
projétium



SEIO UNIVER  
SITÁRIO 