

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MAYLAH LONGO GONÇALVES MENEZES ESTEVES

**CONFLUÊNCIAS E APROPRIAÇÕES DO
GÓTICO EM CONTOS DE EDGAR ALLAN POE
E DE MACHADO DE ASSIS**



ARARAQUARA – S.P.
2023

MAYLAH LONGO GONÇALVES MENEZES ESTEVES

**CONFLUÊNCIAS E APROPRIAÇÕES DO
GÓTICO EM CONTOS DE EDGAR ALLAN POE
E DE MACHADO DE ASSIS**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ARARAQUARA – S.P.
2023

E79c

Esteves, Maylah Longo Gonçalves Menezes

Confluências e apropriações do gótico em contos de Edgar Allan Poe e de Machado de Assis / Maylah Longo Gonçalves Menezes Esteves. -- Araraquara, 2023

136 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

1. Gótico. 2. Machado de Assis. 3. Edgar Allan Poe. 4. Fantástico.
5. Conto. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MAYLAH LONGO GONÇALVES MENEZES ESTEVES

CONFLUÊNCIAS E APROPRIAÇÕES DO GÓTICO EM CONTOS DE EDGAR ALLAN POE E DE MACHADO DE ASSIS

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Data da defesa/entrega: 24/02/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Membro Titular: Dra. Juliana Pimenta Attie (Participação Virtual)
Universidade Federal de Alfenas; Departamento de Letras.

Membro Titular: Prof. Dr. João Francisco Pereira Nunes Junqueira (Participação Virtual)
UNIFATEA; Centro Universitário Teresa D'Ávila.

Membro Titular: Prof. Dra. Andressa Cristina de Oliveira (Participação Virtual)
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Departamento de Letras Modernas (Araraquara).

Membro Titular: Prof. Dr. Emerson Cerdas (Participação Virtual)
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas (Araraquara).

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À minha mãe por nunca desistir de mim, mesmo que as adversidades da vida a levaram a uma vida tão difícil, foi sempre em seu colo que tive o conforto absoluto dos meus problemas, nada seria sem a sua luz, amor e horas e horas de conversa e carinho.

Ao meu avô, *in memoriam*, à minha avó e, claro, ao meu companheiro de aventuras, Fábio Talpo de Castro, sua mãe e pai, que sempre me apoiaram em todas as decisões.

Ao Paulão, por nossas conversas e cafés bem fortes, enquanto pensávamos no futuro.

Às amigas, em especial, Marina Higgins e Vanessa Matiola.

À Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Unesp de Araraquara e a todos os funcionários que além da solicitude e atendimento, sempre foram gentis e compreensivos nos últimos anos.

Ao Centro de Línguas (CLDP) e a Rosângela Sanchez da Silveira Gileno pela paciência, conforto e oportunidade de ser bolsista na área de língua francesa.

À banca de qualificação que semeou o crescimento da presente tese com a contribuição imprescindível de Prof. Dr. João Francisco Pereira Nunes Junqueira Nunes UNIFATEA, à Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE).

Enfim, não poderia deixar de fazer um agradecimento especial ao meu orientador o professor Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (Unesp- Araraquara) a quem, literalmente, segurou a minha mão e me ajudou com seu vasto conhecimento, nas veredas desses anos se tornando muito mais que um orientador, mas um amigo e um poeta extraordinário.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo apresentar algumas aproximações possíveis entre as trajetórias literárias e as obras, especialmente os contos, de Machado de Assis (1839-1908) e Edgar Allan Poe (1809-1849), estudando as temáticas das narrativas, observando os pontos de contato na crítica e no cenário gótico construído por cada um deles. A presença de textos e temas poeanos no autor brasileiro vai além da tradução de “O Corvo”, analisamos que o nome de Poe constou em crônicas e explicitamente no conto “Só!” de 1885. Além de abordarmos as semelhanças e diferenças quanto ao estilo de terror, de gótico e de horror poeano que permeiam os contos de Machado, refletimos também a maneira como o carioca ressignificou Poe a sua maneira, inclusive, criticando-o na própria malha textual através de sua própria abordagem do fantástico, assim como fez Poe em relação aos seus antecessores europeus. Ambos os autores se valem, muitas vezes, do modo fantástico em suas penas, para analisar o que dirão ser o “espírito conturbado do homem” de seus tempos e espaços, mas também estão preocupados em incorporar com sua “alma” e “sentimento íntimo” a literatura europeia no contexto do Novo Mundo. Em todos os contos analisados, percebemos que a melancolia, a ironia, o gótico, o terror e o horror, mesmo se passando em tempos e países diferentes, caem no denominador comum: as sombras projetadas na alma o homem, sendo este o maior tirano e assombração de si mesmo.

Palavras-chave: Machado de Assis; Edgar Allan Poe; gótico; literatura comparada; terror.

ABSTRACT

This thesis aims to present a similar approach to the gothic in short story works, by Machado de Assis (1839-1908) and Edgar Allan Poe (1809-1849), studying the themes of the narratives, observing the influence that the north American exercised over the Brazilian writer. Poe's influence on the Brazilian author goes beyond the translation of "The Raven" "O Corvo", we analyze that Poe's name appeared in chronicles and explicitly in the short story "Só!" (1885), in addition to the similarities and differences in terms of the style of terror, poean's goth and horror were permeating Machado's tales, but the carioca re-signified in his own way, even criticizing his text itself through the fantastic, just as Poe did. Both authors use, many times, the fantastic way in their pens, to analyze what they say to be the "troubled spirit of men" of their own times and own spaces. In all the stories analyzed, we perceive melancholy, irony, gothic, terror, and horror, even if they take place in different times and countries, they fall into the common denominator: the obscurity of the human being, this being the greatest tyrant and haunting of themselves.

Keywords: Machado de Assis; Edgar Allan Poe; gothic; compared literature; terror.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Death on a Pale Horse, de Joseph Mallord William Turner

90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O GÓTICO NA AMÉRICA: DO EXTERIOR PARA A INTIMIDADE	25
3 INTERSECÇÕES ENTRE POE E MACHADO NO DESENVOLVIMENTO DO GÓTICO.....	35
4 <i>LOCUS HORRIBILIS</i>: À PRESENÇA DA CAVEIRA	44
4.1 Os Personagens	48
4.2 A Dança Macabra	49
4.3 As Cores em “Um Esqueleto” e “O Rei Peste”	50
5 REPRESENTAÇÃO GÓTICA DO FEMININO	53
5.1 “Berenice” (1835) e “A Mulher Pálida” (1881)	53
5.2 Adesão ao Ultrarromantismo: Byron, o poeta maldito	61
6 VARIAÇÕES SOBRE METEMPSICOSES: TRANSMIGRAÇÃO DE “ALMA” E “SENTIMENTO ÍNTIMO”	64
6.1 A Decadência de Dois Grandes Homens	64
6.2 Metzengerstein: Um Conto em Imitação do Alemão	78
REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

As imagens do ilustrador francês Paul Gustave Doré (1832-1883) condensam bem a proposta da presente tese: personagens aflitos à noite, imensos casarões sendo iluminados pela luz da lua, demônios correndo com seus cavalos e esqueletos perambulando pelos bosques. Essas imagens buscam refletir atmosferas que causam medo, matéria prima do gótico, do horror, do terror e do fantástico, principalmente aquele do ignoto e do assombroso.

O medo é uma sensação inerente a qualquer ser humano desde o alvorecer da civilização. Como destaca o escritor norte-americano H. P. Lovecraft, que viveu no início do século XX: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais poderoso é o medo do desconhecido” (2007, p. 13). Esse medo do desconhecido assumiu diferentes formas ao longo da História, estando por trás das primeiras tentativas de o ser humano de explicar, por exemplo, os fenômenos da natureza. Assim, as manifestações da tempestade, a repentina morte de um ente querido e a epidemia que assolava uma cidade foram interpretadas como sinais da ira de deus(es).

Por consequência, o ser humano passou a viver com medo, enquanto elaborava processos tanto para celebrar os deuses quanto para afastar seu desagrado. Nos dois casos, a manifestação da relação do divino com a humanidade assumiu formas, retratadas nas mais diversas representações artísticas, de seres e criaturas monstruosas, muitas vezes agentes de divindades, despertando com frequência, o terror nos humanos diante da possibilidade de se deparar com o mal assombro ou de vivenciá-los.

O desconhecido, assim, foi representado em entidades fantásticas que controlavam as ações do ser humano e podiam castigá-lo. Na Mitologia Greco-Romana, personagens como Licaon e Actéon atestam este fato. O primeiro foi um rei que tentou enganar Zeus levando-o a comer carne humana, teve como castigo por esse ato a transformação em lobo, tornando-se um lobisomem ancestral (Ov. Met. 237). Já o jovem Actéon ousou ver a deusa Diana nua e foi transformado em cervo: diante de uma impiedade um monstro nasce/surge/consubstancia-se por palavras ou imagens.

Neste mesmo processo, povos eram enxergados como monstruosos por não compartilharem da mesma cultura que gregos e romanos, o que marca a presença de outra fonte do medo: o contato com o Outro (em maiúscula nesta tese, justamente por ser um personificação da diferença ou do diferente).

O Outro é aquele que não compartilha da mesma fé corrente, língua, costumes e aparência, apenas para citar alguns parâmetros de pertencimento, que são as bases daquilo que

se denominou xenofobia.¹ Na Antiguidade e na Idade Média, o estrangeiro era uma personificação do desconhecido logo do medo, do mau presságio ou da perturbação da paz desses povos que se autodenominavam civilizados.

No imaginário grego “bárbaro” era o modo generalizado de se referir a todo que não fosse helênico. Por esse motivo, Odisseu encontrou tantos percalços até, finalmente, chegar à Ítaca, sua terra de origem depois de anos sendo jogado à revelia e a diversos povos estrangeiros, que parecem simbolizar a punição do herói grego por ter desafiado Poseidon, depois de triunfar na guerra de Troia.

As guerras, as perseguições religiosas e o aumento populacional gradativamente colocaram deslocavam os povos estabelecendo, muitas vezes tensão e conflito. O contato e a convivência de grupos distintos, dentro de uma mesma região, geralmente é tenso como mostra a *Ilíada* e a *Odisseia*, epopeias fundadoras do Ocidente.

Durante toda a vida de expansão de Alexandre, o Grande (356 a. C – 323 a. C), depois com o advento do Cristianismo e, mais tardiamente, com as Cruzadas. Num primeiro momento com a perseguição do paganismo, quando a cultura greco-romana foi censurada e execrada, e depois com as guerras santas como foram as Cruzadas que influenciaram e foram influenciadas pelos povos com os quais tiveram contato: todos esses movimentos de renovações territoriais e ideológicas determinaram aquilo que era estranho e digno de medo, também de repulsa.

Desde a Antiguidade tardia, verificam-se narrativas contadas como parábolas evangelizadoras como o mito de São Jorge, que viaja até a Lua para matar o dragão, ou São Columba, santo que viveu no século VI e evangelizou a Escócia, que teria deixado um diário no século VII narrando o feito de ter afugentado a lendária criatura do lago Ness. Tais narrativas exploram e propagam o medo moldando a cultura e as ações humanas agora sob a ótica do Cristianismo.

Concomitantemente aos registros literários do monstruoso, esse medo do desconhecido foi se desenvolvendo e se modificando com a migração do campo, se pensarmos na Primeira Revolução Industrial (1760), quando há um inchaço das grandes cidades, quando o povo simples migra ansiando por uma vida melhor.

Também há um intenso trânsito de estrangeiros que saíram de sua condição de bárbaros para constituírem a população e periferia de grandes cidades como Londres ou Paris.

¹ Cf. MALHADAS et al., 2008: ξένος, translit. Xénos: “estranho”; e φόβος, translit. Phóbos: “medo”.

Desse modo, o imigrante (ou o Outro), perpassou os séculos e ganhou novas dimensões com as grandes industrializações da virada do século XVIII para o XIX, gerando mudanças abruptas na sociedade, como define o historiador egípcio Eric Hobsbawm (1917-2012) em *A era das revoluções* (2016). O Outro, conhecido também como o estrangeiro, passa a ser também alguém que está inserido em uma classe social da mesma cidade, sofrendo para ser rotulado como um igual, abandonando crenças, língua e cultura de seu país natal, gerando um forte conflito.

Com a consolidação do capitalismo, do mercantilismo e da burguesia verificam-se os primeiros passos da hegemonia cultural europeia, quando as fronteiras entre países começam a ser quebradas e as colônias da América começam a ser habitadas, como o Brasil primeiramente com os engenhos de açúcar (séc. XVII) e a descoberta do ouro em Minas Gerais (séc. XVIII), depois com a vinda da Família Real Portuguesa em 1808, bem como os Estados Unidos, no início do século XVII, foram o resultado do expansionismo e da colonização dos ingleses.

É dentro deste quadro que nações como Inglaterra e França, protagonistas do Mercantilismo e grandes centros econômicos em escala mundial, vão vivenciar grandes revoluções em 1760 e 1789, lançando influências para as artes de todo o mundo: “[...] somente na década de 1830 que a literatura e as artes começaram a ser abertamente obsedadas pela ascensão da sociedade capitalista, por um mundo no qual todos os laços sociais se desintegravam” (HOBSBAWM, 2014, p. 394).

Na Inglaterra, é com as poesias de Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), ou com os romances de Walter Scott (1771-1832) e Henry Fielding (1707-1754), que os românticos vão propor uma ruptura com o discurso iluminista que buscava uma arte mais racional e moralmente edificante.

Os românticos, entretanto, vão de encontro ao discurso iluminista trazendo à baila, novamente o medo, o grotesco, o gótico e o sobrenatural como tema para as mais diversas artes, incluindo aqui a literatura, mas dessa vez, como discurso aliado às rupturas sociais e morais (consuetudinárias) que os românticos propunham.

Partamos, inicialmente, da eletricidade, um ícone do desenvolvimento que define a modernidade baudelairiana no século XIX e XX, quando é extremo o fascínio da urbanização, da mudança na vida cotidiana dos cidadãos, das máquinas que substituem o trabalho manual, do progresso, enfim. A modernidade está presente, mas também, junto a ela, o medo do novo, o receio e a perturbação fisiológica e científica sobre os males que a eletricidade pode trazer,

havendo, portanto, uma contenda entre o antigo e o novo, nas próprias metrópoles com a energia elétrica.

A eletricidade foi uma descoberta tão fascinante e assombrosa que se tornou alvo de sedução e horror nas obras oitocentistas, há, sem dúvida, que se destacar Frankenstein ou Prometeu moderno de 1818, de Mary Shelley, em que podemos observar a fantasia sobre os avanços da ciência, quando o jovem Victor Frankenstein cria um ser formado por partes de cadáveres e que é trazido à vida através de maquinários elétricos.

O médico de Shelly, em primeiro momento, não se importa com a ética, em seus estudos na Alemanha, ele absorve o que pode da filosofia e das aulas de anatomia, segundo ele: “As trevas não tinham efeito em meu feitio; e cemitério era a mim apenas o receptáculo de corpos desprovidos de vida, que oferecem beleza e força que se tornam alimento aos vermes. (SHELLEY, 1992, p. 38,)”.

A imagem do cemitério é recorrente nos romances e contos de terror, no imaginário ocidental o excesso de apreciação desses lugares tidos como sacros ou mal-assombrados, o grotesco e o também gera a curiosidade, o espaço macabro no imaginário gótico é fonte de admiração fantasmagórica para o fantástico, e a procura de peças de cadáveres humanos para a montagem reitera a paradoxal aproximação entre o profano e o sagrado.

E do grotesco ao sublime (cf. HUGO, 2007), Victor Frankenstein rouba os cadáveres para formar uma vida, tal qual Prometeu, titã mitológico, rouba o fogo dos deuses para os homens, aceitando o castigo do divino Zeus, o médico cria um ser enorme, lembrando, talvez, a grandeza de um titã “(construí) um ser de estatura gigantesca; quer dizer, cerca de dois metros e meio de altura, e proporcionalmente largo” (SHELLEY, 1992, p.39), diferentemente do castigo imposto a Prometeu; o criador abandona a criatura, tentando esquecer o que fez e seguir com a vida, mesmo que atormentado e vigiado sua criação.

Frankenstein tem as ferramentas para conceber a vida, assim como o fogo que cria, mas também destrói: “Eu me tornei capaz em conceber animação na matéria sem vida.” (1992, p. 38)², e é graças à ciência, aos estudos e a filosofia que ele chega à ideia da construção da criatura.

No excerto abaixo percebemos que o fascínio que a ciência exerce sobre o cientista, ele também teme a eletricidade e o galvanismo, desse temor nasce muitas crenças, fantasmas e um frutífero tema para a literatura de Poe e Machado.

² I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter [...]to make the being of a gigantic stature; that is to say, about eight feet in height, and proportionably large. (1992, p.38 e 39)

Antes disso, eu não estava familiarizado com as leis mais óbvias da eletricidade. Nesta ocasião, um homem de grande pesquisa em filosofia natural estava conosco e, animado por essa catástrofe, entrou na explicação de uma teoria que havia formado sobre o assunto da eletricidade e do galvanismo, que era ao mesmo tempo nova e surpreendente para mim. Tudo o que ele disse jogou muito na sombra Cornélio Agripa, Alberto Magno e Paracelso, os senhores da minha imaginação; mas por alguma fatalidade a derrubada desses homens não me inclinou a continuar meus estudos costumeiros. Parecia-me que nada poderia ou poderia ser conhecido. (SHELLEY, 1992, p. 34, tradução nossa)³

Após o sucesso do experimento, o cientista foge, mas a criatura o persegue e essa atmosfera terrível contrapõe crenças como a existência da alma, da aceitação do diferente, reelaborando mais uma vez a figura do estrangeiro e do Outro.

O mesmo fascínio pela eletricidade e o galvanismo se observa também na obra de Edgar Allan Poe em “O estranho caso do senhor Valdemar”, de 1845, em que o protagonista moribundo fica ligado a várias maquinarias, como a pilha galvânica, uma espécie de desfibrilador, que o mantém entre a morte e a vida em um transe macabro. O horror que a experiência provoca no médico o abala profundamente e, assim como Victor Frankenstein de Mary Shelley, os narradores parecem se arrepender de lidar com o desconhecido, tentando fugir de suas façanhas.

Mas para se acercar mais substancialmente nessas novas formas de medo que chegam à literatura, voltemos ao primeiro romance gótico do inglês Horace Walpole (1717-1797) com o seu Castelo de Otranto (1764). Ele marca uma transição do Iluminismo ao Romantismo, por isso vale a pena refletirmos um pouco sobre a definição de gótico, abordando um tema bastante importante a esta tese.

De fato, o gótico não é só um gênero literário isolado, mas sim uma manifestação aliada à literatura de tradição romântica e que foi se permeando a outros gêneros anteriores, segundo o teórico Richard Davenport-Hines (1999) o berço do gótico foi com a erupção do Vesúvio, já Serravalle de Sá (2010) acredita na historicidade dos países em que o gótico se manifestou e se manifesta à sua maneira, ainda hoje.

Antes de chegar aos trópicos, na Europa, o gótico teve desdobramentos importantes e que merecem menção, por exemplo, na França, quando a queda da Bastilha em 14 de junho de

³ Before this I was not unacquainted with the more obvious laws of electricity. On this occasion a man of great research in natural philosophy was with us, and excited by this catastrophe, he entered on the explanation of a theory which he had formed on the subject of electricity and galvanism, which was at once new and astonishing to me. All that he said threw greatly into the shade Cornelius Agrippa, Albertus Magnus, and Paracelsus, the lords of my imagination; but by some fatality the overthrow of these men disinclined me to pursue my accustomed studies. It seemed to me as if nothing would or could ever be known. All that had so long engaged my attention suddenly grew despicable.

1789 marcou o fim da monarquia, o gótico, como se pode perceber nas obras do marquês de Sade (1740-1814), terá um cunho político, ignorando a ambientação que é tão cara aos ingleses como os castelos, as assombrações e o sobrenatural, será direcionado ao obscurantismo das perversidades, fetiches e relações de poder, relacionando-se não ao extranatural, mas ao homem em si:

No calor dos acontecimentos revolucionários Sade enxergou um significado político nos romances góticos, lendo-os como uma literatura produzida pela ansiedade inglesa em resposta ao trauma político causado pela Revolução Francesa. (SERRAVALLE, 2010, p. 40-41)

Na Alemanha de E.T.A Hoffmann (1772–1822), o gótico se manifestou com aprofundamentos psicológicos e suas patologias como o “O homem de areia” (1816), no qual o trauma infantil causado pela babá do protagonista, que dizia que ele deveria dormir, senão a própria figura popular e mítica do homem de areia que arranca os olhos de suas vítimas, causariam no personagem profundo pavor, medo e trauma que se arrasta por sua vida.

A temática dos olhos como uma espécie de entrada para a alma, mais tarde na psicologia irá tratar os olhos como o receptor das visões traumáticas. Natanael, o herói da narrativa, rememora os traumas da infância do homem de areia, quando na faculdade se depara com o vendedor de barômetros e óculos.

Hoffmann produz uma narrativa fantástica tecendo loucura, trauma e espacialidades sublimes, segundo Burke (2016), porém os castelos, assim como em Sade são substituídos ora por mansões, ora por pequenos prédios de estudantes. Há os labirintos, porém estes não rodeiam mais os castelos, mas a própria mente perturbada do personagem, fazendo-o inapto ao mundo em que vive, ou seja, a normalidade do mundo entra em choque com a loucura dos heróis.

Na Inglaterra, talvez por ainda nos dias de hoje manter um regime monárquico, o gótico é a amplificação dos medos das personagens na espacialidade, os castelos retomam os antigos reis, rainhas e princesas, as assombrações se apresentam como um retorno desse passado, um gestalt, ou seja, o passado retorna como fantasmagorias, demônios, ruínas e decadência, como o caso do monstro abandonado do doutor Frankenstein, ou a representação do vampiro em Bram Stoker, figuras que não está exatamente mortas, mas assombra os vivos, pervertendo-os como semelhante, trazendo pavor aos que ficam face a face com o medo do seu próprio passado e/ou pecado.

Em Gothic (1996), Fred Botting traça as raízes etimológicas do termo “Gótico” desde a queda do Império romano pelas mãos do povo “bárbaro” tanto godos, quanto visigodos, ostrogodos, termos pejorativos para se remeter ao povo que não falava latim, até a apreciação da arquitetura chamada “gótica”. Ele, enfim, imprime o termo ao período do romance gótico no século XVIII e suas manifestações posteriores. Essa evolução ganha representantes em O castelo de Otranto (1764), de Horace Walpole (1717-1797), Os mistérios de Udolfo (1794), de Ann Radcliffe, Frankenstein (1818), de Mary Shelley (1797- 1851), e O morro dos ventos uivantes (1847) de Emily Brontë (1818-1848). Essa proliferação inglesa do Gótico é explicada inicialmente pelo próprio Botting:

Não obstante, as narrativas Góticas nunca escaparam das preocupações de suas épocas, mesmo com o peso da restrição histórica. Nas ficções posteriores, os castelos gradualmente dão espaço a casarões: ambos como construção e linhagem familiar, que se tornam lugares, onde os medos e as ansiedades retornam ao presente. Estas mesmas ansiedades variavam de acordo com as diversas mudanças: revoluções políticas, industrializações, urbanização, alteração sexual e organização doméstica e descobertas científicas. (BOTTING, 1996, p. 2, tradução nossa)⁴

Contudo, além daqueles da Inglaterra, há romances góticos na Alemanha com Lorenz Flammenberg (1765-1813) com O necromante (1740) e Friedrich Schiller (1759-1805) com O aparicionista (1788), sem nos esquecer de Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832), considerado um dos pioneiros do Romantismo europeu, além de ser um importante nome, para o fantástico e para outros termos a ele relacionados, como o duplo, a hesitação com relação ao sobrenatural, a loucura, o terror, o horror e o próprio gótico em Fausto (1826).

Nas veredas do Gótico, assumimos a posição de Fred Botting (1996), David Punter (2008), Glennis Byron (2016), que afirmam que a narrativa Gótica apresenta três elementos interligados: o medo, o locus horribilis e o monstruoso, contudo, há termos relevantes para a narrativa fantástica que se fazem presentes no Estruturalismo que trazemos a essa discussão.

Dado seu lugar de destaque no processo de estudo da literatura fantástica, partiremos do livro de Tzvetan Todorov (1939-2017), Introdução à literatura fantástica (2008), que define o fantástico, gênero, da seguinte maneira:

⁴ None the less, Gothic narratives never escaped the concerns of their own times, despite the heavy historical trappings. In later fiction, the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialisation, urbanisation, shifts in sexual and domestic organisation, and scientific discovery.

A expressão “literatura fantástica” se refere a uma variedade da literatura ou, como se diz normalmente, a um gênero literário. O exame de obras literárias do ponto de vista de um gênero é uma empreita muito particular. O que aqui tentamos é descobrir uma regra que funcione através de vários textos e nos permita lhes aplicar o nome de “obras fantásticas” e não o que cada um deles tem de específico. (TODOROV, 2008, p. 5-6)

Todorov parece fechar o fantástico em um gênero específico, ignorando, por exemplo, o Gótico, um dos principais recursos narrativos utilizados pelo fantástico como gênero, e mais além, como modo narrativo como vai cunhar Remo Cesarani, em *O fantástico*, de 2006.

Muito embora Todorov tenha percalços já solucionados pela crítica contemporânea, há termos em sua obra inegáveis para nosso entendimento, tanto do gótico como uma estética, quanto do fantástico como modo narrativo, assim para elucidar tais termos, pensemos na “hesitação”, ou seja, o momento em que o leitor hesita ante a um fato sobrenatural ou não.

Todorov afirma que o gênero fantástico sofreu mudanças com Franz Kafka (1883-1924), pois com a obra *Metamorfose* (1915) a mistura entre elementos, não abarcaria o escopo do fantástico como gênero, que seria extrapolado, ou seja, a “hesitação” todoroviana é colocada à margem, pelo próprio fundador, que coloca à margem da análise, assim ocorre com Poe, que é considerado por Todorov como “Estranho”.

[Kafka] Trata do irracional como se formasse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, quando não de pesadelo, que já nada tem que ver com o real. Ainda quando uma certa vacilação (hesitação) persista no leitor, esta não toca nunca ao personagem, e a identificação, tal como a tinha observado anteriormente, deixa de ser possível. O relato kafkiano abandona o que tínhamos considerado como segunda condição do fantástico: a vacilação representada dentro do texto, e que caracteriza mais particularmente os exemplos do século XIX. (TODOROV, 2008, p. 90)

Citado pelo teórico búlgaro-francês, a narrativa de Edgar Allan Poe parece não se encaixar no quadro formalista. Todorov, então o modaliza como “Estranho” ou “Fantástico-Estranho”, seguindo a categorização abaixo (TODOROV, 2008, p. 50):

Estranho puro	Fantástico-estranho	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------

Sendo o estranho puro a definição todoroviana acerca de Edgar Allan Poe:

[...] relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta

razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornam familiar. A definição como vemos é ampla e imprecisa. (TODOROV, 2008, p. 53)

Esse quadro engessado é usado pelos pesquisadores, hoje em dia, apenas como método explicativo inicial, na presente tese, entenderemos o Gótico como uma manifestação artística literária, além de Todorov, mas como uma percepção literária com várias matizes, inclusive espaciais como o noturno, a lua cheia, o tempo nublado, o labiríntico, todas as influências que nos parecem acrescentar o dado "infamiliar", para citar a recente tradução de *Das Unheimliche* (1919) de Freud como conceito de estética (cf BOTTING, 1996), ele que ganhará maior abrangência com relação ao gótico imbricado ao modo fantástico de Ceserani, como veremos à frente.

A exemplo da noção acima de gótico Edgar Allan Poe não é “estranho”, mas sim, múltiplo e engendrado em questões existenciais, como em “O Gato Preto” de 1843, que pode ser lido ao lado de “A causa secreta” (1885) de Machado de Assis no sentido da presença de elementos góticos, que se encaixam justamente na ambientação, na estética, na crueza dos personagens e na contemplação mórbida da morte.⁵ Como Fred Botting destacou:

O horror nos contos de Poe exhibe uma fascinação mórbida com cenas exóticas corroborando espelhando extremos estados da consciência perturbada e excesso de imaginação, apresentando belezas fatais, assombrações sangrentas, sepultamento prematuro e medonha metempsicose. Os desejos humanos e as neuroses são vestidas em sombrios tons do sobrenatural, na medida em que pesadelo e realidade se tornam entrelaçados (BOTTING, 1996, p. 78, tradução nossa)

Pelo trecho acima percebemos que Botting destaca em Poe características que se identificam/se relacionam a o gótico machadiano, tais como a fatalidade, a morbidade, os assombramentos, as loucuras e os pesadelos. Se, em Machado de Assis, temos características próximas, pensemos na comparação proposta no sentido de entendimento do Gótico entre os dois autores.

O locus horribilis ou o lugar horrível que, segundo Nathaly Sesterhenn Mohamed (2021), corresponderia à “espacialidade, da ambientação e da atmosfera. A espacialidade seria o local em que a narrativa acontece, sendo ele físico, real, onírico ou imaginário” (p. 13). Ou seja, não é apenas o lugar em si, mas a mente que cria e fantasia o assombro, o medo, o

⁵ The horror in Poe's tales exhibits a morbid fascination with darkly exotic settings mirroring extreme states of disturbed consciousness and imaginative excess, presenting fatal beauties, bloody hauntings, premature

inimaginável, não é à toa que durante o sono, o medo é potencializado, sendo retratados demônios em quadros célebres como O pesadelo de Heinrich Füssli 1781, no qual uma jovem adormecida é atormentada por demônios, um em forma de gárgula e outro em forma de cavalo de olhos brilhantes.

O locus horribilis é amplamente utilizado ainda hoje nas obras de terror, no Brasil de Machado, essa estética vai ser adaptada a pensões, sonhos enigmáticos, casarões abandonados ou apartamentos estudantis extremamente pequenos, desconfortáveis e de aspecto sujo. Já n'Os Estados Unidos de Poe, que, embora colônia inglesa, nunca foi uma monarquia, o medo da população jazia no moralismo, na recente república e na desigualdade social que o capitalismo impunha em um país recém-saído do status de colônia.

O que veremos nessa tese com relação a Poe e a Machado e o que entenderemos como características que os aproximam na literatura fantástica ou gótica por eles praticada, é a ironia com relação aos temas que abordam e, principalmente, a constituição de seus narradores que pela ironia emergem da malha textual . Apesar dessa perspectiva ser menos comumente acionada em relação a Poe, parece ser possível identificá-la também em Machado:

Poe ser basicamente um irônico não é uma sugestão completamente radical. Na verdade, são necessários apenas alguns exemplos para mostrar que em seus contos góticos, Poe se entrega ao deboche ambivalente da capacidade do homem de perceber o mundo, caçoando especialmente dos poderes racionais, zombaria que inclui de modo irônico as respostas até manipulações sarcásticas do leitor. (THOMPSON, 1972, p. 9, tradução nossa)⁶

Machado ao que parece serve-se de um princípio irônico semelhante ao de Poe, a mesma ironia, zombando do leitor, que primeiramente poderia pensar que a história trata de um homem que pretende passar alguns dias isolado do mundo, como “Só!”, e fica entediado com isso, ou se trata de um homem alucinado pela curiosidade à semelhança daquele que anda madrugada adentro atrás de um desconhecido em “Um homem da multidão”, porém, ambos as narrativas carregam uma forte crítica social, ironizando o fazer poético e a

entombment and ghastly metempsychosis. Human desires and neuroses are dressed in the lurid hues of the supernatural to the extent that nightmare and reality become entwined.

⁶ The possibility that Poe is basically an ironist is not a totally radical suggestion. Indeed, it requires but a few examples to show that in his Gothic tales Poe indulges in ambivalent mockery of man's ability to perceive the world, mockery especially of the rational powers, mockery that includes the ironically and even satirically manipulated responses of the reader).

sociedade em que viviam. Cada um a sua maneira tece o gótico, o fantástico, o sublime e o horror.

Nos contos e histórias de Poe, o exterior é um adereço do gótico do século XVIII, a escuridão, a decadência, e a extravagância são evocações arrepiantes e terríveis, voltadas para o interior apresentando psicodramas de imaginações doentias e visões iludidas que levam a fantasias grotescas e espectrais. O horror nos contos de Poe exhibe um fascínio mórbido pelo sombriamente exótico configurações que refletem estados extremos de consciência perturbada e imaginativa excesso, apresentando belezas fatais, assombrações sangrentas, sepultamento prematuro e metempsicose medonha. Os desejos e neuroses humanos são revestidos de matizes do sobrenatural na medida em que pesadelo e realidade se tornam entrelaçados.⁷ (BOTTING, 1996, p. 78)

Mary Shelley e Edgar Allan Poe, com toda sua eletrizante modernidade, podem ser encontrados no Brasil de Machado, por exemplo, em texto de 1892. Nele, chama a atenção o teor de fábula crítica e na narrativa “Bondes elétricos”, crônica que mostra o narrador-personagem trafegando por um bonde comum, guiado por dois burros, no momento em que observa o maquinista de outro bonde, um elétrico.

[...] direi o que me impressionou, antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu bond, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prendas físicas que lhe davam aquele aspecto. Sentia-se nele a convicção de que inventara, não só o bond elétrico, mas a própria eletricidade. (ASSIS, 1994, p. 63)

É como se a modernidade chegasse ao Brasil, e o termo inglês bond repetido exaustivamente na crônica parece ser um índice do estranhamento. O maquinista do bond, chamado ironicamente de cocheiro, passa arrogante e superior como se fosse o inventor da eletricidade. Essa presunção também devia tocar os escritores do período que passam a acompanhar e reproduzir o desenvolvimento de temas genuinamente modernos. Daí o intertexto com a obra de Jonathan Swift (1667-1745): ante ao maravilhamento de todos com a nova invenção, o narrador, diz prestar atenção na linguagem dos burros que tracionam o bonde em que estava e revela ser fluente na língua Houyhnhnms, a língua dos cavalos da

⁷ In Poe's tales and stories the outward trappings of eighteenth-century Gothic, the gloom, decay and extravagance, are, in chilling and terrific evocations, turned inward to present psychodramas of diseased imaginings and deluded visions that take grotesque fantasies to spectral extremes. The horror in Poe's tales exhibits a morbid fascination with darkly exotic settings mirroring extreme states of disturbed consciousness and imaginative excess, presenting fatal beauties, bloody hauntings, premature entombment and ghastly

última terra visitada pelo marinheiro Gulliver de *As Viagens de Gulliver* (1726) do inglês Jonathan Swift.

O interesse do narrador/personagem se estende a conversas estranhas: um burro era a favor dos bondes elétricos, o mais jovem, que crê que terá descanso e o outro, mais velho, dizendo que a indiferença dos humanos com relação a eles será sempre a mesma e, que no fim, todos os burrinhos vão morrer sozinhos, esquecidos e sem aposentadoria.

Essa reflexão aponta para a visão pessimista de Machado de Assis sobre o comportamento humano frente às tecnologias: não criticando em si a ciência ou a eletricidade, mas, sim, como os homens irão agir em posse desse progresso latente no Brasil do início XIX, conforme já ocorrera na obra de Shelley, marca-se um esvaziamento do elemento sobrenatural de cunho religioso e, alinhado com o contexto da Revolução Industrial, passa-se a abordar as inovações tecnológicas, neste caso a eletricidade, como elementos constituintes do fantástico. A estudiosa Selma Calasans Rodrigues no artigo “No labirinto do fantástico” (2003), afirma que:

O fantástico pretende traduzir a transgressão, numa perspectiva tensa, e dentro de uma sociedade restritiva [...] especialmente nos séculos XVIII e XIX, e que explora o choque da natureza e a sobrenatureza, transformando-o em fabulação. O sobrenatural perde a natureza teológica, ou seja deixa de ser ligado a magias, crenças e deuses [...] o diabo, por exemplo, [...] torna-se símbolo de transgressão, codifica o mal [...] o desdobramento da realidade, o duplo inquietante [...] a viagem no tempo, as estátuas que se animam [...] todos são temas antropocêntricos que invocam um certo poder demiúrgico. (RODRIGUES, 2003, p. 5)

Assim sendo, o Romantismo entra no viés da tensão, não só sobre o excesso de cientificismo, o egocentrismo, o inchaço das capitais, os empregos em grandes indústrias, a superpopulação e o despreparo de saneamento, mas também como uma crítica ideológica contra a chamada modernidade, para usar o termo baudelairiano (1996), a algo refletido, por exemplo no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe nos Estados Unidos. No Brasil, um dos expoentes dessa transformação literária, no nosso caso, pós-romântica foi, justamente Machado de Assis, que apreendeu o gótico europeu e norte-americano de Poe e se valendo dos meandros de sua arte literária, buscando mesmo que através da ironia um alinhamento temático com o que se produzia de mais moderno em seu tempo.

metempsychosis. Human desires and neuroses are dressed in the lurid hues of the supernatural to the extent that nightmare and reality become entwined.

Edgar Allan Poe, assim como Machado de Assis, preferem o conto ao romance para escrever suas narrativas fantásticas, tentaremos fazer considerações mais à frente sobre a preferência de ambos. Nesse seguimento, trataremos do Gótico nos Estados Unidos, que, segundo Fred Botting, no livro *The Gothic* (1996), possui uma diferença crucial em relação ao europeu:

No contexto americano, a ambivalência reflete uma ansiedade sobre a própria constituição da sociedade americana. Em parte desmitificando as tradições góticas europeias de terror supersticioso e aristocrático, e em parte transferindo seu mistério do sobrenatural para uma esfera humana e natural [...]” (BOTTING, 1996, p. 117, tradução nossa)⁸

Nesse contexto que aproximamos Machado de Assis a Edgar Allan Poe pelo gótico, pois ambos veem na maquinaria gótica os artifícios para criticar a sociedade, os costumes e os vícios do próprio homem em todas as escalas da existência, seja pelo duplo, seja pelo sobrenatural, seja pelo cientificismo: o grande questionamento de ambos os autores é do sobrenatural que tange a existência do homem como um todo, ou seja, o sobrenatural parte do humano para o extraordinário.

O assombro que os personagens tanto de Poe quanto de Machado encontram é a personificação dos próprios medos do homem, como o assombro em relação à imortalidade, à culpa, à arrogância, à ciência, ao deslumbramento diante da riqueza fácil ou aquele que provém da dubiedade entre bem ou mal, ainda subvertendo preceitos religiosos de acordo com os próprios interesses.

Um conto que poderia dialogar com as referências a Frankenstein e aos bonds acima aludida é aquele, “Uma pequena conversa com uma múmia”, de Edgar Allan Poe publicado em 1845, no qual um personagem, não nomeado, é chamado por um amigo, dizendo que iriam fazer um procedimento com a pilha galvânica em uma múmia que estava em sua posse.

Fazendo um pequeno estudo histórico e retomando o que já foi apresentado, o gótico, o fantástico oitocentista e o horror dessa época tinha por um de seus embasamentos o recente uso da eletricidade, a pilha galvânica, por exemplo, é citada em vários contos de Edgar Poe, o mais conhecido é “A verdade no caso do senhor Valdemar” (1845), para entender mais sobre a historicidade da descoberta de Luigi Galvani (1762-1788), recorreremos ao acadêmico

⁸ In the American context the ambivalence reflects an anxiety about the constitution of American society itself. In part demystifying European Gothic traditions of superstitious and aristocratic terror, and in part relocating their mystery from the supernatural to a human and natural sphere [...].

Alfredo de Micheli-Serra, no artigo de 1998 “Recordando Luigi Galvani no bicentenário de sua morte”⁹ elucida:

[...] a doutrina galvanista teve profunda repercussão internacional [...] à provocada pelos acontecimentos contemporâneos da Revolução Francesa nos meios políticos. Essa doutrina exerceu uma influência benéfica até mesmo sobre seus oponentes. [...] Galvani conseguiu demonstrar a existência de correntes elétricas nos tecidos animais e principalmente nos músculos: o espasmo muscular também foi obtido quando os metais do circuito entre o nervo e o músculo foram substituídos por uma alça de vidro mostraram muito lucrativas em todos os campos. Fiel fielmente à doutrina da eletricidade de contato, este inventou a bateria elétrica, fato que anunciou em carta do 20 de março de 1800 para Sir Joseph Banks, então presidente da Royal Society of London. A carta foi lida na sessão sucessiva de 26 de junho da referida sociedade. (MICHELLI-SERRA, 1998, p. 325-328, tradução nossa)

A noção da eletricidade já existia e cientistas se debruçavam para entendê-la e colocá-la de modo prático na vida da população, no caso de Galvani, na medicina, com a sua popularização, a literatura fantástica a trouxe como um dos motivos do horror. Os experimentos de Galvani, conforme afirma Michelli-Serra eram feitos com cadáveres de rãs.

A contração dos músculos do animal, feita através de impulsos de eletricidade, gera uma contração involuntária, mesmo com o animal morto; algo que provocou o imaginário popular, assim como a criatura de Frankenstein que é trazida à vida de forma elétrica, a múmia poeana é trazida dos mortos através de forma similar.

Com isso, queremos explorar o gótico, o terror, o horror e o fantástico por um viés de crítica social, pois assim que a múmia é trazida de volta à vida, os convivas e o personagem narratário de Poe não estão prontos para revelações das suas próprias condutas, assim sendo, um dos maiores expoentes da literatura gótica se debruçava perante, não ao terror da múmia

⁹ [...] la doctrina galvanista tuvo una honda repercusión internacional [...] que causaban los acontecimientos contemporáneos de la Revolución Francesa en los círculos políticos. Tal doctrina ejerció una influencia provechosa aun en sus opositores. [...] Galvani pudo demostrar la existencia de corrientes eléctricas en tejidos animales y sobre todo en los músculos: la sacudida muscular se obtenía también cuando se sustituían por un asa de vidrio los metales del circuito entre el nervio y el músculo. En un opúsculo anónimo de 1794,¹⁶ debido tal vez a Giovanni Aldini, se describe un experimento concerniente a las contracciones musculares de ranas sin ninguna intervención de metales. El maestro boloñés estudió asimismo, en 1795, los fenómenos eléctricos del pez Torpedo.¹⁷ Y en una carta de 1797 dirigida al biólogo Lázaro Spallanzani, catedrático de historia natural en la Universidad de Pavía, aceptaba la probable existencia de dos clases de electricidad: una animal y otra común. Más aún, sus experiencias y su doctrina estimularon las investigaciones de Volta, las que resultaron muy provechosas en todos los campos. Atenido fielmente a la doctrina de la electricidad de contacto, este último inventó la pila eléctrica, hecho que anunció en una carta del 20 de marzo de 1800 a sir Joseph Banks, entonces presidente de la Royal Society de Londres. La carta se leyó en la sesión del 26 de junio sucesivo de dicha sociedad.

ser trazida à vida, mas do embate filosófico que ela engendra sobre a atualidade, semelhante a Machado de Assis.

Nesse ponto, para se entender as intersecções (ou as ligações) entre Poe e Machado, fazem-se relevantes algumas considerações contextuais de viés crítico sociológico feitas por Roberto Schwarz no livro *Um mestre na periferia do capitalismo* (2008). Nele, o crítico analisa o contexto histórico-social de Machado de Assis considerando como a sociedade brasileira se constituía na época, levando em consideração o Romantismo tardio e as questões econômicas subdesenvolvidas aliadas a uma elite que cooptava as ideias iluministas, subvertendo-as em seu próprio favor.

Machado afirmava que o escritor pode ser “homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 2013, p. 432-433). Ele buscava assegurar aos brasileiros o direito à universalidade das matérias, por oposição ao ponto de vista “que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assuntos locais”. Pode-se dizer também que reivindicava o melhor do legado romântico – o sentimento de historicidade – contra a aliança em voga de pitoresco e patriotismo, que naquela altura já se revelava uma prisão para a inteligência. (SCHWARZ, 2007, p. 9).

Percebe-se aqui o ponto de contato entre Edgar Allan Poe e Machado de Assis ambos profundamente impactados pelas mudanças de suas épocas, observando com sensibilidade ímpar a humanidade, ou melhor, o ser humano desse momento. Como atesta Nilza de Campos Becker, no artigo “Duas personagens no confronto com o eu e o outro” (2007).

Machado de Assis já tinha tido contato com a obra de Edgard Allan Poe ao escrever seus contos, revelando, veladamente, as fontes que o auxiliariam a compor a temática de sua contística. Dessas fontes, ele extraía material para elaboração de sua obra, procedendo a um trabalho de recriação e transformação, imprimindo-lhe desta forma, uma identidade própria. (BECKER, 2007, p.81)

A professora Nilza, assim como nós, percebeu que, ao analisar os contos, os fatos históricos acontecidos também nos revelam, além de possíveis leituras, um arco maior de interpretação da modalidade fantástica nos autores. Dentro deste quadro, propomos uma visão de diálogo, por parte de Machado nas obras de Poe.

Ainda que tenham vivido em países e épocas diferentes tanto Edgar Allan Poe quanto Machado de Assis falam sobre as emoções e analisam o próprio homem através do fantástico, colocando seus personagens em extremos entre loucura e sobrenatural, dissociando-os de suas identidades em espelhos ou com passados escusos e moralmente duvidosos.

Assim, a grande questão da presente tese é verificar como, a partir de fontes europeias, o fantástico se manifestou na literatura de Machado de Assis e também na de Poe. Essa manifestação americana do fantástico, em dois escritores, cada um deles fundamental para literatura de seu país, é algo que também os une e para o que atentaremos. Se Machado imita ou tem por intertexto a obra de Poe, os dois autores estão no mesmo nível no que diz respeito ao processo de formação de uma identidade literária própria.

2 O GÓTICO NA AMÉRICA: DO EXTERIOR PARA A INTIMIDADE

Maurício Menon, no artigo “Percepções da história e da crítica literárias acerca dos desdobramentos do Gótico na literatura brasileira do século XIX e o despontar do século XX” (2014), traz uma reflexão acerca dos primórdios da literatura gótica brasileira.

Em linhas gerais, o acadêmico se alinha ao pensamento de Sílvio Romero e Antonio Candido, ao afirmar que:

refletir sobre os desdobramentos do Gótico no Brasil, [...] (levanta) pelo menos duas [...] possibilidades: a primeira, seria o fato de que a educação no Brasil, aos moldes europeus, facilitou a entrada e a circulação de obras provenientes de outros países, além de Portugal, em especial as que vieram da França e da Inglaterra; a segunda se daria por não se especular muito a possibilidade de alguns gêneros terem sido adaptados ao “clima” e à “cor local”, transformando-se em maior ou menor grau na mão dos escritores, ganhando algum estatuto próprio. (MENON, 2014, p. 3-4)

Concordamos com os dois pontos de vista, tendo por base que há um gótico dito tropical no Brasil, como atesta Daniel Serravalle de Sá, em *Gótico tropical: o Sublime e o Demoníaco em o Guarani* (2010), assim como o professor Alexander Meireles faz uso do termo “Gótico colonial brasileiro” (2018), destacando, em primeira estância José de Alencar (1829-1877), Bernardo Guimarães (1825-1884), Álvares de Azevedo (1831-1852) e Castro Alves (1847-1871), todos ligados a nomes da primeira fase do Romantismo brasileiro.

O gótico em José de Alencar, objeto da tese de Serravalle, mostra a natureza em *O Guarani* (1957), que segundo o pesquisador, traz um terror do sublime, além do fascínio que os indígenas despertaram nos portugueses, já que eram vistos pela metrópole como pagãos ou exóticos. Essa discussão terá um desenvolvimento importante em Machado de Assis no conto “O Imortal” (1882). Esse conto discute o embate do homem branco com relação ao indígena, do desconhecimento há o advento do medo, do horror, do grotesco, do sobrenatural e, conseqüentemente, a presença de elementos do gótico permeiam essa narrativa, que analisaremos à frente.

Voltando ao excerto apontado de Menon, diante do fato de sermos colonizados por um país europeu, e com as influências que tivemos de outros países adjacentes, houve uma certa resistência de se repetir as mesmas fórmulas europeias, então, os autores nacionais incessantemente procuraram a “cor local”, visto que, os autores do Romantismo brasileiro buscaram o resgate do passado brasileiro e a apresentação do país ao seu próprio povo.

O Romantismo no Brasil tinha esse viés de resgate de um país genuíno, daquele que veio antes do colonizador e a ânsia em mostrar a população uma literatura verdadeiramente brasileira, daí o nascimento do indianismo, que tem um dos maiores expoentes em José de Alencar.

Contudo, o índio é extremamente romantizado, um *bon sauvage* de Rousseau, visto que, em *O Guarani*, há a presença de Peri, um índio cristão, que se apaixona por Cecília, portuguesa. Se o amor dos dois margeia um romance idealizado, o que faz o embate entre colônia e metrópole reside justamente na natureza selvagem e intempestiva em que o gótico vai se fazer presente.

Serravalle vai nos chamar atenção ao que se desdobrará, inclusive, em Machado: “O gótico habita as fissuras da razão. Um momento de assombro, um segundo de desorientação que nos transporta além das fronteiras do conhecimento.” (2010, p. 19). Esse temor é a Natureza tropical, que assombra os imigrantes portugueses, tentando balancear a ordem antes fraturada pelo homem branco. A própria Natureza personificada em *O Guarani* é o Sublime, na narrativa, o inevitável, o terror e a transgressão gótica.

Para esclarecer o conceito de sublime, recorramos a Edmund Burke (1729-1797) em *Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo* (1993), autor segundo o qual o sublime dar-se-á pela paixão:

(ao) grandioso e sublime na *natureza* dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um grau de horror. [...] Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua semelhante à dor real [...] tudo que é terrível à visão é igualmente sublime [...] (BURKEE, 1993, p. 62-63)

Nesse excerto em que Burke fala do assombro do homem mediante à natureza, ao medo e ao paradoxal sentimento de sublime suscitado pelo horror, lembremos da passagem em que Peri salva Cecília, já no final de *O Guarani* e ambos são levados pela inevitabilidade das torrentes.

Luta terrível, espantosa, louca, desvairada: luta da vida contra a matéria; luta do homem contra a terra; luta da força contra a imobilidade. Houve um momento de repouso em que o homem, concentrando todo o seu poder, estorceu-se de novo contra a árvore; o ímpeto foi terrível; e pareceu que o corpo ia despedaçar-se nessa distensão horrível: Ambos, árvore e homem, embalançaram-se no seio das águas: a haste oscilou; as raízes desprenderam-

se da terra já minada profundamente pela torrente. (ALENCAR, 2001, p. 295-296)

Vemos no excerto acima que a força com que Peri emprega contra a Natureza é uma luta horrível e que perder para ela pode ocasionar a morte do guerreiro e da amada. Assim, as forças da Natureza se personificam em um assombro único e aterrador, mas seu filho consegue vencer e salvar a si e a Ceci.

O importante, nessa etapa da literatura brasileira e de nossa análise, é, justamente, percebemos que há um desdobramento do gótico como *lugar* em si, seja nas forças da natureza e da magia, algo que homem não consegue controlar, o sublime burkeano, o inevitável, a causa das fortes ventanias, torrentes de água ou tufões como “imagens da natureza incontrolável.” (SERRAVALLE, 2010, p. 107).

Relacionando com Machado de Assis, apropriamo-nos desse conceito de “Gótico Tropical” de Serravalle de Sá e o interligando não apenas o gótico como natureza, mas nas suas possíveis indentificações com a figura do ser humano, a quem tanto o autor brasileiro dá centralidade, trazendo à tona seus vícios, suas virtudes e suas ambiguidades, ou seja, o homem tanto para Machado de Assis como para Edgar Allan Poe é o “assombro”.

Buscando elucidar essa ideia de “assombro”, que buscamos aqui englobar na esfera do Gótico, recorreremos à etimologia da palavra que vem do Latim.

umbra, -ae, subs. f. I – [...] Sombra, lugar à sombra, objeto que dá sombra, escuridão, trevas [...] As sombras (dos mortos), as almas dos mortos, os manes, os infernos (no pl.) [...] Sombra, fantasma, espectro [...] Sombra (pessoa não convidada, levada por um conviva, da qual era como que a sombra) (FARIA, 1994).

Essa definição de sombra e de nomes derivados dela, tais como “assombro” e “assombroso”, nos serão pertinentes ao analisar o gótico em Machado de Assis e Edgar Allan Poe, pois ambos veem o gótico, o fantástico e o assombro, além da natureza *em si*, do espaçamento, de objetos agourentos que possuem ou subvertem o homem além dos sonhos insólitos, os autores verão o gótico, principalmente no homem em si, e através dele a toponímia se modifica e não o contrário.

Pensemos, por exemplo, em “O Imortal” (1882), que retoma questões do *Gótico Tropical* e do fantástico, a narrativa se concentra no taciturno médico Rui Leão, homeopata e entusiasta do protestantismo que se muda para uma cidade do Rio e faz amizade com dois homens: o tabelião da vila, João Linhares, e o coronel Bertioiga.

Os dois ouvem a fantástica história sobre o pai do dr. Leão, ele afirma que o pai foi um homem imortal, depois de beber um elixir de procedência indígena, após escapar da tentativa de invasão dos holandeses no Ceará em 1639, fugiu até uma tribo, onde foi bem recebido pelos aborígenes.

Lá, ele se afeiçoa ao líder, e até é dada a mão da filha do cacique em matrimônio ao pai de Rui Leão. Anos se passam e, em uma noite “à luz de uma fogueira expirante, viu-lhe o pai (o cacique) a expressão intimidativa do rosto, e um certo ar diabólico [...] (1973, p. 42)”.

Tanto o caminho feito pelo indígena quanto aquele do branco é cercado por uma natureza gótica postulada por Serravalle, contudo, a natureza no conto machadiano reflete o medo do personagem branco, não do índio, que parece se fundir à Natureza e dela tira suas forças e magia.

Conforme visto no trecho, Pirajuá, sogro do pai do dr Leão é o contrário do *bon sauvage* Peri. Pirajuá é ambíguo em seu trato com o branco e em uma noite, em que avisa ser assolado pela morte, faz o longo caminho tortuoso, escuro e sombrio, longe da tribo até o ponto indicado por Pirajuá, e é lá que o guerreiro indígena manda que o genro cave, até achar um boião com um “líquido amarelado, de um cheiro acre e singular” (ASSIS, 1973, p. 43) uma curiosidade é que a filha do cacique de nome Maracujá, fruta que remete a cor amarela é a esposa do pai de Rui Leão, mas não chega a ter filhos com ela, que morre prematuramente. Talvez, pudéssemos pensar que Maracujá seja uma fonte homeopática do elixir amarelo? Uma espécie de troca entre a vida como o elixir a custo da morte?

Lembremos da cientista social Eva Heller (1948-2008) no livro *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão* (2018) assinala que:

A cor (amarela é) a mais contraditória [...] o amarelo do ouro e o amarelo enxofre. Para o amarelo, são predominantes as associações negativas. O amarelo ruim não é o amarelo solar nem o amarelo áureo – é o amarelo pálido esverdeado, o amarelo fétido do enxofre. O amarelo é a cor de tudo que nos causa raiva. A inveja é amarela [...] o ciúmes [...] Na Idade Média o amarelo tornou-se a cor dos proscritos. Uma instrução de Hamburgo, de 1445, obrigava na cabeça [...] as mães solteiras deviam tornar pública essa desonra, usando alguma coisa amarela. No pescoço dos hereges, na hora da execução, era colocada uma cruz amarela. Os que tinham dívidas deveriam costurar um círculo amarelo em suas roupas. Essas peças de vestuário e marcas amarelas eram as “manchas da desonra”. [...] (HELLER, 2018, p. 89-95)

Nosso interesse na coloração do elixir é pensar nas sensações que a cor pode remeter à bebida, seja veneno ou sumo mágico, o líquido é o fator central do mistério que ronda a vida

do pai do dr. Leão, desse modo, a coloração pode tanto ser atribuída a um tesouro, como o ouro, ou ao enxofre diabólico.

A todo momento, o personagem hesita quanto às intenções do indígena que ora parece ter “pensamentos, que podiam ser cruéis ou somente tristes” (p. 42), ora a um terror diante da natureza frondosa, que corrobora para o assombro da personagem e a entrega do elixir lhe deixa hesitante. É dito pelo cacique que o líquido é capaz de transformar um homem em imortal e que ele mesmo tinha cansado da vida eterna e decidido morrer e estava disposto a dar essa amostra ao pai do dr. Leão.

Após longo tempo do estranho fato, o pai do dr. Leão adoece e se vê obrigado a testar a eficácia do elixir, o que para seu espanto realmente funciona, o deixando imortal, “Moço, perpetuamente moço” (MACHADO, 1973, p. 44).

“O Imortal” ainda é abordado como ficção científica, conforme afirma Roberto de Sousa Causo, em 2018, no ensaio “Sobre a Imortalidade de Rui Leão”. Entretanto, analisamos aqui pelo viés do fantástico oitocentista.

Ao retomar o gótico tropical de Alencar, postulado por Serravalle de Sá, entendemos que a Natureza se apresenta, de algum modo, como o medo que vem primordialmente da terra, não há nada que possa detê-la como um terror que não pode ser vencido ou dominado, tampouco completamente entendido pelos personagens:

As árvores estalavam; arrancadas do seio da terra ou partidas pelo tronco, prostravam-se vencidas sobre o gigante, que, carregando-as ao ombro, precipitava para o oceano. O estrondo dessas montanhas de água que se quebravam, o estampido da torrente, os trôos do embate desses rochedos movediços, que se pulverizavam enchendo o espaço de neblina espessa, formavam um concerto horrível, digno do drama majestoso que se representava no grande cenário. (ALENCAR, 1996, p. 250)

O gótico de Alencar, como podemos ver pelo excerto, reside na dicotomia natureza × desconhecido, valendo-se muito da ambientação do indianismo brasileiro: homem indígena × natureza incontrolável.

Contudo, Edgar Allan Poe e Machado de Assis, a nosso ver, foram além, da ambientação gótica mais superficial, percebendo que o gótico é, sim, o excesso e o exagero (cf BOTTING, 1996), mas também o relacionando à expressão genuína de sua estética literária.

Sobre o gênero em que enquadraria seus contos, Poe no prefácio de *Contos do Grotresco e do Arabesco*¹⁰, parece rejeitar os críticos que o filiaram ao gótico germânico:

Neste caso, o germanismo seria “o estado de espírito de agora”. Amanhã posso ser tudo exceto germânico, tal como ontem fui qualquer outra coisa. Ainda assim, estes vários contos formam um livro. [...] Se o terror é a tese em muitas criações minhas, afirmo que o terror não é da Alemanha, e sim da alma – deduzi este terror apenas de suas fontes legítimas e o levei apenas a suas legítimas consequências. (POE, 2010, p. 1-19)

Acreditamos que esse incômodo pelo rótulo de filiação europeia, lembrando que Metzengerstein, com o subtítulo de “uma imitação alemã”, foi um dos primeiros contos a serem publicados em jornal em 1832, possa provir do fato de os críticos da época associarem todo o terror poeano com o alemão, vínculo esse que o autor refuta, relembrando que o terror “vem da alma” (como trataremos detalhadamente no capítulo 5).

Fenômeno semelhante dessa relação com os modelos é observado em Machado de Assis, no seu texto “Instinto de Nacionalidade”, como atestou Roberto Schwartz em *Um mestre na periferia do capitalismo*:

Numa forma célebre, que lhe serviria de programa de trabalho, Machado afirmava que o escritor pode ser ‘homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço’. O crítico buscava assegurar aos brasileiros o direito à universalidade de matérias, por oposição ao ponto de vista ‘que só reconhece espírito nacional nas obras que travam de assunto local’. Adiante indicaremos que a fórmula narrativa de Machado consiste em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira. O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita. E com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto em primeiro plano. (SCHWARZ, 1990, P. 9-12)

Vimos que Machado de Assis aceita as influências externas como as de Swift na crônica sobre os bondes elétricos, mas não há uma imitação, e sim, uma explícita relação intertextual, aplicada ao homem e seus medos universais. No tratamento da morte e “maldição” da *não-morte* de “O imortal”, está também a representação de um país e o comportamento de sua sociedade como um todo, Machado de Assis se vale do gótico, do

¹⁰ Texto de referência: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, <http://www.eapoe.org/>. Cf. POE; MABOTT, 1978. Dados históricos sobre Poe no Brasil: Bottman, 2010.

terror, do medo, do fantástico para tecer uma malha textual que critique o homem, observe a fundo seus medos, valendo-se da ironia, tal qual Poe, através do riso ou do assombro.

Já o gótico de Serravalle de Sá e o sublime da natureza reside no exotismo, um gótico “pré-machadiano”, “pré-romântico”, por assim dizer. Para Alencar, a ambientação selvagem equivale a uma arquitetura europeia, onde as frondosas palmeiras são como os castelos ou catedrais e a imensidão da floresta os mausoléus assombrados, cremos que, para o gótico alencariano, a natureza se coloca no lugar da arquitetura gótica europeia.

O que nos leva a uma questão importante: qual a relação de “O Imortal” (1882) de Machado de Assis com o gótico de Alencar? E há uma transcendência da natureza gótica indianista? Vejamos que o próprio título da narrativa de Machado já é uma pista, já que pode remeter ao próprio ser vampírico de Bram Stoker em *Drácula*, por exemplo, a peregrinação do imortal perpassa a Europa, porém nem todos os amores, lugares, aventuras satisfazem o desejo de morrer justamente por um punhal no peito, o que simboliza comumente o jeito clássico de se assassinar um vampiro.

Meu pai voltou o punhal contra si, e enterrou-o no coração. “Filho, dizia-me ele, contando-me o episódio; dei seis golpes cada um dos quais bastava para matar um homem, e não morri.” Desesperado, saiu de casa, e atirou-se ao mar. O mar restituiu-o à terra. A morte não podia aceitá-lo: ele pertencia à vida por todos os séculos. Não teve outro recurso mais do que fugir; veio para o Sul, onde alguns anos depois, no princípio do século passado, podemos achá-lo na descoberta das minas. Era um modo de afogar o desespero, que era grande, pois amara muito a mulher, como um louco... (ASSIS, 1973, p. 50-51)

O doutor Leão admite o mistério da história de seu pai, que, assim como um vampiro, é um ser amaldiçoado:

para definir o vampiro, personagem que congrega mito, lenda, história e literatura. Enquanto produtos da imaginação, ambos os monstros assumiriam múltiplas formas que refletem os costumes, as crenças e os medos sociais de determinadas culturas. [...] Nessa remissão à natureza, o personagem do vampiro — e os mortos-vivos em geral — sugere um “retorno do reprimido”, uma “dessacralização” da figura humana por meio da dissolução de fronteiras entre o humano e o animalesco, o sagrado e o profano, o divino e o telúrico. (REIS FILHO, 2013, p. 11)

O elemento da natureza aparece mais uma vez, porém, a natureza aqui o rejeita, quase como vontade própria, o mar renega o imortal nele percebendo alguma espécie de pestilência, tal qual o rei Peste (conto poeano a ser a bordado no Capítulo 3), que leva uma parte de

Londres à decadência profunda e doente, aqui o homem é renegado pela natureza, “A morte não podia aceitá-lo” (ASSIS, 1973, p. 50), se em “A mulher pálida” (conto machadiano a ser abordado no Capítulo 4), Máximo consegue um casamento simbólico com a morte, em “O Imortal” a transgressão é tão monstruosa e não natural, que colocamos o pai de Rui Leão nos moldes de um ser fantástico.

Contudo, mesmo com as mazelas, o cansaço de viver e reviver amores, guerras, cansado do fardo da imortalidade, os amigos do médico homeopata parecem não se importar com a dor, almejando eles mesmos a vida eterna.

O tabelião ainda lhe perguntou se o pai não tinha dado a alguém o resto do elixir, como queria; mas o narrador não lhe respondeu nada. Olhava para dentro; enfim, terminou desse modo:

- A alma de meu pai chegara a um grau de profunda melancolia. Nada o contentava; nem o sabor da glória, nem o sabor do perigo, nem o amor. Tinha então perdido minha mãe, vivíamos juntos, como dois solteirões. A política perdera todos os encantos aos olhos dum homem que pleiteara um trono, e um dos primeiros do universo. Vegetava consigo; triste, impaciente, enojado. Nas horas mais alegres fazia projetos para o século XX e XXIV, porque já então me desvendara todo o segredo da vida dele. (ASSIS, 1973, p. 56)

Com o panorama de grandes acontecimentos históricos vivenciados pelo Imortal, desde juntar-se aos turcos, ir à Constantinopla, até a Revolução Francesa de 1789, o imortal se aborrece, segundo o próprio narrador “era a sina dele aborrecer-se facilmente de uma coisa ou um ofício” (ASSIS, 1973, p.54). Percebamos mais uma vez que, embora imortal, o pai de Rui Leão é um *flâneur*, não o típico baudelairiano (que ganhou vida a partir de Poe, como se verá no Capítulo 2), mas aquele melancólico, cuja alma já não suporta o fardo da própria imortalidade, vendo como único alívio a morte.

O medo dos mortais é o alívio do imortal, assim como ocorreu com Pirajuí, seu sogro.

Um dia, dizendo-lhe eu que não compreendia tamanha tristeza, quando eu daria a alma ao diabo para ter a vida eterna, meu pai sorriu com tal expressão de superioridade, que me enterrou cem palmos abaixo do chão.. Depois, respondeu que eu não sabia o que dizer, que a vida eterna afigurava-se excelente, justamente porque a minha era limitada e curta; em verdade, era o mais atroz dos suplícios. Tinha visto morrer todas as suas afeições; devia perder-me um dia, e todos os mais filhos que tivesse pelos séculos adiante. [...] Era uma necessidade de vida eterna,; sem ela, cairia em demência. Tinha provado tudo, esgotado tudo; agora era a repetição, a monotonia, sem esperança, sem nada.

De noite, vieram chamar-me ao quarto dele. Achei-o moribundo; disse-me então, com a língua trôpega, que o princípio homeopático fora para ele a

salvação. *Simila similibus curantur*¹¹. Bebera o resto do elixir, e assim como a primeira metade lhe dera a vida, a segunda dava-lhe a morte. (ASSIS, 1973, p. 56-57)

Escolhemos esse longo trecho para demonstrar o tom dúbio desse conto machadiano, diferentemente de “O Gótico Tropical”, onde a natureza é a força mais incisiva na vida das personagens, sem o direito de escolha, ou seja, se Peri não tivesse arrancado a palmeira e salvado Ceci das águas, ambos teriam morrido.

Em “O Imortal”, o gótico oitocentista retorna, não porque há uma ameaça ao protagonista, o pai, que aqui colocamos como vampiro para que o leitor tenha melhor a ideia do que entendemos por imortalidade no conto, podendo ser substituído pela lenda do judeu errante ou corpo-seco, o imortal se entedia, a melancolia da alma que será mote de vários contos machadianos e poeanos é o fator decisivo para a escolha de um suicídio assistido.

Dessa maneira, o pai de Rui Leão usa a máxima da homeopatia “os semelhantes curam-se pelos semelhantes”, *Simila similibus curantur*. O elixir dá a vida, mas também a tira, o complexo emplasto amarelado indígena é a cura, mas também a maldição. O médico homeopata ainda expressa o desejo de ser imortal ao pai, que vê justamente na mortalidade humana, rindo com “ar de superioridade” (ASSIS, 1973, p.57) do desejo do filho.

Após o detalhado relato sobre o imortal feito pelo homeopata Rui Leão, tendo por interlocutores o coronel e o tabelião, ficaram algum tempo calados, sem saber que pensassem da história:

mas a seriedade do médico era tão profunda, que não havia duvidar. Creram no caso e creram também definitivamente na homeopatia. Narrada a história a outras pessoas, não faltou quem supusesse que o médico era louco [...] a morte é, enfim, um benefício. Mas a suspeita de que ele apenas quis propagar a homeopatia entrou em alguns cérebros, e não era inverossímil. Dou este problema aos estudiosos. Tal é o caso extraordinário, que há anos com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos. (ASSIS, 1973, p. 57)

Nesses breves apontamentos propusemos a ideia do gótico tropical em pauta. Embora ele se faça presente também em Machado como veremos em “O esqueleto” (Cap. 3), decidimo-nos por tomar um outro caminho na análise de Machado. Se em Alencar a natureza

¹¹ A “cura pelos contrários” ou *os semelhantes curam-se pelos semelhantes*, partindo do princípio que as doenças são curadas por remédios que produzem efeitos semelhantes aos da própria doença. (Contraria Contrariis Curentur), consolidada por Galeno (129-199 d.C.) e Avicena (980-1037), que é a base da medicina alopática; e a “cura pelos semelhantes” (*Similia Similibus Curantur*), reavivada no século XVI por Paracelso (1493-1591) e consolidada pelo médico alemão Samuel Hahnemann, quando este criou a Homeopatia.

é a construção do medo, em Machado, o homem é o responsável pelo medo. Esses mesmos medo, terror e horror residem na “alma humana” como disse Poe, sendo que a natureza europeia, brasileira ou americana, a paisagem sublime de Burke pode mudar, porém o gótico continua sendo inerente ao homem, aos seus medos, à sua alma.

3 INTERSECÇÕES ENTRE POE E MACHADO NO DESENVOLVIMENTO DO GÓTICO

Diante do universo do Gótico abordado na introdução e depois de apresentar, no Capítulo 1, o enfoque de que nos serviremos para tratar esses dois grandes contistas do séc. XIX, escolhemos, para iniciar nossas aproximações de maneira empírica, “O homem da multidão” (“The man of the crowd”), que celebrizou Edgar Allan Poe, e a recriação muito pessoal, que Machado de Assis faz dele em “Só!”.

O personagem-narrador da cafeteria “D...” não à toa em Londres de “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, que observa impassível as várias categorias de trabalhadores que passam pela janela do lugar. Dentre homens da nobreza e mendigos que transitam o narrador-personagem destaca um homem, o qual nem os leitores e nem o personagem sabe quem é. Sobre ele de fato, há apenas algumas conjecturas ou teorias que possam ser levantadas. A verdade é que esse homem é um errante, que permanece ao meio da turba conturbada, a fim de nunca ficar solitário.

[...] homens que caminhavam com passo firme, mas cujo semblante se mostrava medonhamente pálido, cujos olhos estavam congestionados e cujos dedos trêmulos se agarravam, enquanto abriam caminho por entre a multidão a qualquer objeto que lhes estivesse ao alcance; além desses todos, carregadores de anúncio, moços de frete, varredores, tocadores de realejo, domadores de macacos ensinados, cantores de rua, camelôs, artesãos esfarrapados e trabalhadores exaustos, das mais variadas espécies [...] provocando uma sensação dolorida nos olhos. (POE, 1997, p. 384-385)

O conto poeano mostra a situação que o narrador descreve como sendo comum aos ingleses durante a Primeira Revolução Industrial, que posteriormente fará um diálogo com a noção de “Moderno” cunhada pelo francês Charles Baudelaire (1821-1877). Por outro lado, a Modernidade trouxe problemas urbanos novos e complexos: trabalhadores exaustos, aumento significativo da bandidagem, da prostituição, ofícios informais, além do surgimento de uma nova classe social: a burguesia (BAUDELAIRE, 1996, p. 10).

O francês foi um observador do mundo moderno, pensador do período simbolista. Cunhou a figura do *flâneur*:

O flâneur é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou tarde para zanzar sem direção, visto que um objetivo específico ou um estrito racionamento do tempo constituem a antítese mesma do flâneur. Um excesso de ética produtiva (ou um desejo de

tudo ver e de encontrar todo mundo que conta) inibe o espírito farejador e a ambição deambulante de ‘esposar a multidão’ (WHITE, 2001, p. 48)

É ele se sustenta o termo “Modernidade”, assim como o jovem na cafeteria “D...”, acrescentando a essa palavra um significado socioeconômico dos séculos XIX e boa parte do início do XX, a figura emblemática do *flâneur*: um dúbio errante que perpassa pelas ruas sem identidade, retrato de uma nova ordem econômica que tenta resgatar, um passado que julgavam glorioso, mais um *gestalt* gótico que podemos especular:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21)

O questionamento e o exemplo que usamos nessa primeira parte do capítulo vem das observações do próprio narrador de “O homem das multidões”: o ser humano, uno e indivisível do racionalismo europeu, diante das multidões que a humanidade agora ostenta, acaba por se mostrar uma metonímia para trabalhos desgastantes, miseráveis e até mesmo ilegais.

Conforme as promessas de emprego se mostravam mais atrativas, o inchaço das urbes se acentuou. Estima-se que aproximadamente 80% dos camponeses que seguiram para as metrópoles em busca de melhorias de vida e educação acabaram sendo marginalizados, encontrando trabalhos pouco rentáveis, ilegais ou desumanizadores (HOBBSAWM, 2012, p. 30).

Esse cenário político-social vai se refletir na aristocracia falida, na ascensão da burguesia aspirante ao conhecimento e ao poder socioeconômico, no indivíduo que não atende às reais expectativas do sistema e é marginalizado, como aqueles que caminham pelas urbes sem propósito aparente, vindo a ser rotulados com o nome de *flâneur*. Sobre este último, seu papel na sociedade é:

[...] seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no

centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. (BAUDELAIRE, 1996, p. 19-20)

Tanto o narrador da cafeteria “D...” de Londres, quanto o leitor do conto não podem parar esse *flâneur* poeano, ou seja, o homem seguido pelo narrador parece ser impossível de decifrar, ele segue madrugada adentro em meio à multidão. Há, contudo, uma epígrafe desse conto de Poe, atribuída ao moralista francês Jean de la Bruyère (1645-1696): “Essa grande infelicidade de não poder estar sozinho”.¹²

A epígrafe já nos anuncia essa inquietude de Poe, sobre o homem moderno, termo de relevo em Baudelaire, mas que já afligia o homem do século XVII. A exemplo, o francês Jean de la Bruyère, conhecido pela sua retórica em *Les caractères de Theophraste traduits du grec, avec Les caractères, ou, les mœurs de ce siècle* (1688).¹³ Bruyère influenciou Balzac, Proust e outros autores com sua retórica satírica e aguçada. Poe fala sobre a solitude em meio à multidão, escrevendo na epígrafe a citação a de Bruyère um pouco alterada, talvez por soar melhor na língua inglesa: “Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul” (POE, 1997, p.392).

Assim, observemos que essa citação datada de 1688 no livro *Caracteres* do francês La Bruyère, que está presente tanto em “O homem das multidões”, quanto em “Metzengerstein”, ganhou forma na figura do errante de Poe, que se arrisca à noite. O narrador continua seguindo o estranho, que não é exatamente um *flâneur* de Baudelaire, como o próprio narrador nos diz. Ele parece ser movido por culpa, por algo terrível, agitado pela cidade noturna indo de um lado para outro.

É na escuridão, perto de pessoas miseráveis que esse homem parece ter um pouco de paz. Contudo, ele aparenta ser uma peça de maquinário, sem expressão, aparentemente sem perspectiva, resumindo a andar à revelia com as pessoas:

[...] detendo-me bem em frente do velho, olhei-lhe fixamente no rosto. Ele não deu conta de mim: continuou a andar, enquanto eu, desistindo da perseguição, perdi-me em pensamentos, vendo-o afastar-se. “Esse velho” – disse comigo, por fim – “é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o *homem da multidão*. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito de seus atos. (POE, 1997, p. 392)

¹² “Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul” (in Poe, Edgar Allan, *Histórias Extraordinárias* [trad. José Paulo Paes]), a correta é “Tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls”.

¹³ Em 2012 foi traduzido para o português com o título de “Caracteres”.

Lembremos que em “O homem da multidão” o narrador está muito bem localizado no Hotel em que a cafeteria “D...” se situa, insinuando-nos ser um homem com posses, o que pode deixar o leitor com uma visão maculada com relação a tudo que ele vive. Contudo, mesmo no título do livro, “o homem” que habita a urbe é um narrador que chega à conclusão de que nada se pode decifrar desse homem, que recorre desde os mais bem posicionados lugares, até os mais escusos, com o intuito de não ficar sozinho, deslocando-se sem rumo em meio às pessoas.

Inferências sociológicas, filosóficas, estruturais [...] fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. [...] não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. [...] o narrador se vale frequentemente das citações de lugares existentes. Ele cita prédios, ruas, praças, etc. que são co-referenciais ao leitor real. (FILHO, Oziris, 2008, 9.4-7)

Esse é um fator de relevo ao conto de Edgar Allan Poe a ser desenvolvido ao longo dessa pesquisa: o espaço escolhido tanto por Edgar Allan Poe quanto por Machado de Assis como veremos a seguir. O espaço, segundo Oziris Borges Filho (2008) em *Espaço e literatura: introdução à toponímia*, situa as obras literárias de acordo com lugares em que acontecem.

No caso do escritor norte-americano o espaço é de uma grande transição: do conforto familiar do hotel (a cafeteria, o ambiente iluminado e aconchegante) à rua londrina pela madrugada sem rumo certo, lugar em que o narrador vivencia o infamiliar, para citar o termo freudiano¹⁴, a partir de uma Londres, cujas circunstâncias e incertezas geram essa infamiliaridade, essa inquietação, levam ao gótico, ao sobrenatural, ao horror, ou seja, ao desconhecido. No caso de Machado, que parece imitar Poe às avessas, é seu principal personagem que sente a infamiliaridade no conforto de uma casa, já que seu *habitat* é a multidão...

Sim, esse impactante conto de Poe tocou de tal forma a inteligência de Machado a ponto de ele oferecer uma recriação sua. É verdade que esse impacto não foi maior que aquele do poema “O Corvo” (“The Raven”, 1845), que teve como resposta uma tradução do brasileiro (1883) Machado cita o autor norte-americano diretamente em três crônicas publicadas em *A Semana* durante o ano de 1895, além da homenagem direta do conto poeano

¹⁴ O “infamiliar” é a mais nova tradução de 2019 em comemoração aos cem anos do ensaio de Sigmund Freud (1856-1939) “Das Unheimliche”

“O homem das multidões” datado de 1840 em uma narrativa intitulada “*Só!*” de 1885 publicado na *Gazeta de Notícias*.

No conto “*Só!*”, temos uma releitura de “O homem da multidão”. Embora a aproximação no nível do título se dê em forma de paradoxo *só* vs. *multidão*, nota-se pelo sofrido exílio que o protagonista do conto, Bonifácio, impõe a si mesmo, mas também pelos meandros narrativos alusivos aos de Poe, que a personagem de Bonifácio poderia muito bem personificar aquele errante sem nome do norte-americano. Passemos ao segundo parágrafo, à exploração do intertexto da parte de Machado que tanto nos interessa aqui:

Um grande escritor, Edgar Poe, relata, em um de seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só. "Esse homem, conclui ele, é o tipo e o gênio do crime profundo; é o homem das multidões¹⁵." Bonifácio não era capaz de crimes, nem ia agora atrás de lugares povoados, tanto que vinha recolher-se a uma casa vazia. Posto que os seus quarenta e cinco anos não fossem tais que tornassem inverossímil uma fantasia de mulher, não era amor que o trazia à reclusão. Vamos à verdade: ele queria descansar da companhia dos outros. (ASSIS, 1994, p. 1)

Vemos pelo trecho que o mote poeano é o tema para a narrativa de Machado, porém, a fim de uma análise entre ambos os contos, levamos em consideração primal os títulos: em “O homem da multidão” o título nos remete a um homem que talvez pertença à turba, que lhe é familiar, quiçá como parte inerente de si. Em “*Só!*”, de Machado de Assis, a solidão também é o tópico principal, contudo, o adjetivo “*só*”, assim como na locução “da multidão”, recai duplamente no personagem Bonifácio: ele deseja a multidão, mas impõe a si a solidão:

A frase final de “O homem da multidão” é o início de “*Só!*”, exatamente quando Bonifácio decide ficar sozinho em uma de suas casas, na cidade carioca de Andaraí, o narrador nos deixa em dúvida quanto à exata localização em relação à capital, dando a impressão de uma espacialidade inexata com o efeito estético de solidão na diegese.

O exílio imposto a si mesmo é feito como uma espécie de imitação das atitudes de um amigo do protagonista, Tobias, um sujeito excêntrico e duplo: ora é visto como um gênio indômito, ora como um homem desprovido de razão:

¹⁵ Note-se que Machado traduz *crowd* “multidão”, no seu plural “multidões”, inspirando-se na versão do título dada por Baudelaire “L’ Homme des foules”(1884), o que por si pode indiciar uma leitura feita primeiramente em francês. Optamos por manter o título em português “O homem da multidão”, já que se trata da versão adotada por Oscar Mendes, tradutor que estamos seguindo. Não acreditamos que Machado de Assis tenha lido e traduzido apenas por fontes francesas o poema “O Corvo”, sem ao menos pesquisar a língua original, porque além de Poe, Machado leu Swift, além de outros nomes que aparecerão como homenagem ao norte-americano, ou seja, mesmo que Machado não tenha sido fluente na língua inglesa, cremos que houve um cuidado de, pelo menos, visitá-la e compará-la ao português brasileiro.

Foi um esquisitão desse tempo, dizem que filósofo, um tal Tobias que morava para os lados do Jardim Botânico. Filósofo ou não, era homem de cara seca e comprida, nariz grande e óculos de tartaruga. [...] Costumava ele desaparecer da cidade durante um ou dois meses; metia-se em casa [...] Esta circunstância fê-lo crer maluco, e tal era a opinião entre os rapazes; não faltava, porém, quem lhe atribuisse grande instrução e rara inteligência, [...] Bonifácio, um dos seus poucos familiares, perguntou-lhe um dia que prazer achava naquelas reclusões tão longas e absolutas; Tobias respondeu, que era o maior regalo do mundo. (ASSIS, 1994, p.2)

A similaridade de “O homem da multidão” e “Só!” se complementa à medida que os personagens têm uma ação extrema: o narrador-personagem poeano sai do conforto do hotel onde convalescia de um resfriado e começa a seguir o estranho que anda a esmo na aglomeração.

Em Machado, porém, é Bonifácio quem quer sentir os efeitos da solidão ao viajar para uma de suas residências afastadas da sociedade, se arrependendo tão logo chega, deixando-nos implicitamente a ideia de que ele é o homem das multidões:

De manhã, ao voltar do tanque e tomado o café, procurou os jornais do dia, e só então advertiu que, de propósito, os não mandara vir. Estava tão acostumado a lê-los, entre o café e o almoço, que não pôde achar compensação em nada.

— Pateta! exclamou. Que tinha que os jornais viessem? (ASSIS, 1994, p. 2-3)

É possível, ainda vemos reverberações da espacialidade gótica no conto de Machado, lembrando que o espaço ora diminuto, ora exageradamente grande, empoeirado, quebrado, estranho ao personagem principal, nos remete ao gótico e é justamente o espaço que influencia diretamente na narrativa:

Examinou tudo, com paciência minuciosidade, paredes, tetos, portas, vidraças, árvores, o tanque, a cerca de espinhos. [...]. O fogão tinha grandes estragos. Das janelas da cozinha, que eram duas, só uma fechava [...]. Buracos de rato, rasgões no papel da parede, pregos deixados, golpes de canivete no peitoril de algumas janelas. (ASSIS, 1994, p. 2)

A casa com avarias causadas, talvez, pelos antigos inquilinos, pelo tempo, o vandalismo, a presença de animais como ratos, comumente não nos remete a um ideal de aconchego, tanto que Bonifácio se enerva dessas condições.

Tanto o homem das multidões, quanto o protagonista machadiano estão em condições de localização paradoxalmente parecidas: um se esconde na turba, outro tenta fugir dela em uma casa afastada, ambos anseiam por paz, mas esta se mostra inexistente e inquietante conforme o tempo passa.

No primeiro dia, Bonifácio recebe as “Ave-Marias”, mulheres que rezam o terço às seis horas da tarde, horário dito ser de Nossa Senhora com o recebimento dessas mulheres que rezam o terço, o narrador-personagem reflete:

Só reparou bem que estava só, quando lhe entraram em casa as ave-marias, com o seu ar de viúvas recentes; foi a primeira vez na vida que ele sentiu a melancolia de tais hóspedes. Essa hora eloqüente e profunda, que ninguém mais cantará como o divino Dante, ele só a conhecia pelo gás do jantar, pelo aspecto das viandas, ao tinir dos pratos, ao reluzir dos copos, ao burburinho da conversação, se jantava com outras pessoas, ou pensando nelas, se jantava só. Era a primeira vez que lhe sentia prestígio, e não há dúvida que ficou acabrunhado. (ASSIS, 1994, p. 2)

O excerto acima pode ser considerado um dos resquícios do gótico, já que a oração, o horário dúbio entre noite e tarde, a aparência de viuvez, o silêncio quebrado apenas pelo tilintar dos talheres e do burburinho da conversação nos remete aos romances ingleses do século XVIII, o ar soturno da própria solidão de Bonifácio nos traz a sensação de solidão.

Em Poe, o narrador-personagem chega a passar por esse mesmo momento/espço crepuscular e em sua perseguição na passagem entre tarde e noite: “A noite caíra por completo e um nevoeiro espesso e úmido pairava sobre a cidade, [...] em pesada e contínua chuva” (data, p. 396). A chuva também marca a temporalidade soturna de “Só!”, o clima de suspense a cadência monótona é quase rítmica de um relógio, artigo, inclusive, que Bonifácio deixa de dar corda:

Às oito horas, indo dar corda ao relógio, resolveu deixá-lo parar, a fim de tornar mais completa a solidão [...] Só continuava a chuva. Bonifácio andou, voltou, foi de um lado para outro, começava a achar-se ridículo. Que horas seriam? Não lhe restava o recurso de calcular o tempo pelo sol. Sabia que era segunda-feira, dia em que costumava jantar na Rua dos Beneditinos, com um comissário de café. (ASSIS, 1994, p.2-7)

À medida que a inquietação de Bonifácio aumenta, ele não consegue se concentrar em nenhum cômodo da casa, o homem das multidões machadiano também fica inquieto ao se lembrar da aglomeração, indo e vindo, dando voltas pela casa, até que, por breves momentos, tem a sensação de ser chamado por um colega, o que não passa de uma ilusão.

Começou a chuviscar; apertando a chuva, correu a meter-se em casa; entrando, ouviu distintamente dizer:

— Meu bem!

Estremeceu; mas era ilusão. Chegou à janela, para ver a chuva, e lembrou-se que um de seus prazeres, em tais ocasiões, era estar à porta do Bernardo ou do Farani, vendo passar a gente, uns para baixo, outros para cima, numa contradança de guarda-chuvas...

A impressão do silêncio, principalmente, afligia mais que a da solidão. (ASSIS, 1994, p. 4)

Se em Poe o narrador-personagem não consegue entender a hesitação do homem que persegue pelas ruas, contudo, em Machado é Bonifácio quem sofre com a solidão e quem anda a esmo pela casa. O tempo narratológico em “O homem da multidão” é de uma madrugada inteira e o perseguidor não consegue chegar à conclusão nenhuma com relação ao homem da turba, ao que ele desiste, frustrado, contudo, Bonifácio resiste por dois dias à solidão, assumimos que ele é esse homem da multidão, o homem que não suporta a solidão.

Bonifácio é um homem pertencente à multidão, tanto que apenas há poucas horas em reclusão, começa a ouvir colegas de jogatina falando com ele, sua vida social o chama como um assombro da cidade: “estremeceu, mas era ilusão” (MACHADO, p. 4) o impedindo de ficar sozinho.

[...] ele mesmo não chegava a entender, como estas, por exemplo: — “Soares, prendas, a cavalo”. — “Ouro e pé de mesa”.

No fundo da gaveta, deu com uma caixinha de tartaruga, e dentro um molhozinho de cabelos, e este papel: “Cortados ontem, 5 de novembro, de manhã”. Bonifácio estremeceu...

— Carlota! exclamou.

Compreende-se a comoção. As outras notas eram pedaços da vida social. Solteiro, e sem parentes, Bonifácio fez da sociedade uma família. Contava numerosas relações, e não poucas íntimas. (ASSIS, p. 4-5)

Nas gavetas esquecidas, Bonifácio encontra frivolidades, bilhetes desconexos de um passado esquecido, além de uma lembrança de um possível amor antigo, simbolizado numa mecha de cabelo feminino pertencente a Carlota, podemos especular que esse momento do conto machadiano é paralelo ao homem da narrativa poeana, ambos ficam por algum momento numa espécie de transe como se rememorassem o passado, em “O homem da multidão”:

Aqui tornou-se evidente uma mudança no seu andar. Caminhava mais devagar e com menos decisão do que antes, de maneira mais hesitante.

Atravessou e reatavessou a rua, repetidamente, sem objetivo visível; e o aperto era ainda tão forte que a cada movimento destes era eu obrigado a acompanhá-lo de muito perto. A rua era estreita e comprida e o homem andou por ela quase por uma hora, durante a qual os transeuntes tinham gradualmente diminuído. (POE, 1997, p. 396)

As searas que ambos os homens das multidões percorrem mudam pelo ponto de vista justamente daquele que percorre a turba, em Poe é o andarilho desconhecido seguido pelo *flâneur*, em Machado é o próprio *flâneur* brasileiro, que entediado da vida urbana se isola em uma de suas casas, mas não consegue ficar só.

Não há como saber se são as lembranças que o atormentam, a felicidade de ser incluído na sociedade ou quais os motivos que levam Bonifácio a arrepender-se do experimento de ficar sozinho, inicialmente por duas semanas, depois por mal dois dias, assim como o personagem poeano, a quem o narrador-personagem diz ter cometido um crime profundo e mesmo o leitor tendo o ponto de vista de Bonifácio, este é *Es lässt sich nicht lesen*, “aquele que não se deixa ler”. A frase atribuída por Poe a um livro alemão tem o poder de nos prenunciar o começo do conto e deixar em aberto o seu final, tanto em “O homem da multidão”, quanto em “Só!”, os protagonistas não se deixam ler.

4 *LOCUS HORRIBILIS*: À PRESENÇA DA CAVEIRA

“Um Esqueleto” é um dos contos fantásticos machadianos, publicado inicialmente no *Jornal das Famílias*, em 1875. Trata-se de uma narrativa sobre o excêntrico doutor Belém e o mistério acerca do esqueleto da sua ex-mulher, guardado em uma caixa.

Alberto, o narrador, se encontra numa noite com os amigos e, após ganhar o interesse deles, revela essa estranha amizade com o doutor, que se mudou de Minas para a capital do Império com a intenção de publicar livros. Alberto, então, começa a ter aulas com o doutor Belém de alemão, assim o narrador diz que “estava-se em pleno Hoffmann” (1973, p.166).

“Um esqueleto” é um jogo com o fantástico europeu. Ao referir-se a Hoffmann, o escritor de “O homem da areia” (1816), entre outras tantas obras, Machado se inspira no fantástico, não só alemão, mas daquele tipo baseado em peripécias exageradas que levam a história ao limítrofe do horror, do exagero e, a depender dos extremos, até ao riso. Contudo, Machado adiciona temas, espacialidade e costumes locais, muitas vezes europeizados, sempre buscando a brasilidade:

O mar batia perto na praia solitária... estilo de meditação em prosa. Mas nenhum dos doze convivas fazia caso do mar. Da noite também não, que era feia e ameaçava chuva. [...] o mar batia funebremente na praia (isso tá no fim da primeira seção) [...] Fomos ver as parasitas, ele adiante com a mulher, eu atrás de ambos, e todos três silenciosos. Não tardou que um riacho aparecesse aos nossos olhos [...] (ASSIS, 1973, p. 165)

Percebemos desde o início, a ambientação narratológica, o *locus horribilis*, que acompanha nosso primeiro tópico: o espaço gótico. Pensemos o que é o gótico brasileiro proposto por Serravalle de Sá (2010), que compõe a natureza indômita como um dos exemplos da manifestação gótica.

A abordagem [...] em relação à natureza segue uma tradição tornada popular no Brasil pelos viajantes alemães [...] que entendiam a natureza como fonte de emoções. (A natureza) é sublime e irreprimível [...] não de todo boa, há perigos na forma de animais, tempestades, dilúvios [...] são as imagens de uma natureza incontrolável. (SERRAVALLE, 2010, p. 107)

O estudo de Serravalle de Sá é sobre o romance *O guarani* (1857) de José de Alencar (1829-1877), mas o conceito de um “Gótico Tropical”, também é útil na análise de “Um Esqueleto”:

Eram dez ou doze rapazes. Falavam de artes, letras e política. Alguma anedota vinha de quando em quando temperar a seriedade da conversa. [...]. O mar batia perto da praia solitária... estilo de meditação em prosa. Mas nenhum dos doze convivas fazia caso do mar. Da noite também não, que era feia e ameaçava chuva. É provável que se a chuva caísse ninguém desse por ela, tão entretidos estavam todos em discutir os diferentes sistemas políticos, os méritos de um artista ou de um escritor, ou simplesmente em rir de uma pilhéria intercalada a tempo. Aconteceu no meio da noite que um dos convivas falou na beleza da língua alemã. Outro conviva concordou com o primeiro a respeito das vantagens dela, dizendo que a aprendera com o Dr. Belém. (ASSIS, 1973, p. 166)

O início da narrativa de Alberto começa à meia-noite e contam com aspectos sombrios, o horário soturno e caro ao universo gótico, é também onde tem início a saga de *Hugh e Legs* os marinheiros do “*Free and easy*”, de *King Pest*, “O Rei Peste”, de Poe. As narrativas acontecem à noite, horário propício ao sobrenatural, ao terror, ao horror e à monstrosidade, sobre a cor da escuridão, veremos à frente com Eva Heller. Agora, com relação ao fascínio que ela exerce, recorremos a Edmund Burke (1729-1797) em *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e da Beleza*:

[...] O medo é uma ansiedade da dor ou da morte e, por isso, funciona de uma forma que se assemelha à do real. Dessa maneira, tudo que é terrível para a visão também é sublime, independentemente de a causa do terror ser de grandes dimensões ou não [...] (BURKE, 1993, p. 86-87)

Com essa definição burkeana podemos falar sobre o pacto ficcional entre leitor e obra, principalmente com relação ao desfecho de “Um Esqueleto”, no qual, Alberto diz “[...] o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá” (ASSIS, 1973, p. 180), sendo uma farsa a história contada pelo narrador e, possivelmente, a frustração que possa ocorrer no leitor, devemos pensar que a construção narrativa atingiu seu objetivo: o pacto ficcional.

[...] A paixão causada pelo grandioso e sublime na *natureza*, quando estas causas operam em suas formas mais poderosas, é o Assombro; e o assombro é aquele estado da alma em que todos os seus movimentos estão suspensos e com algum grau de horror. Neste caso, a mente está tão inteiramente preenchida por seu objeto, que ela não consegue entreter qualquer outro nem, por consequência, raciocinar sobre o objeto que a ocupa. Daí surge o grande poder do sublime. (BURKE, 1993, p. 65)

Com esse conto machadiano podemos assumir, talvez a intenção do autor e ficcionalizar a própria ficção, mostrando os meandros fantásticos pelos quais o narrador

enveredou para atingir as sensações de medo e estranhamento *à la* Hoffmann, mas usando a ambientação do Brasil.

Em Machado, as ondas do mar batem em uma rocha. Em “O Rei Peste”, o início também é no mar, precisamente no cais de uma Londres bipartida, uma habitável, segundo o decreto do rei Eduardo III, a outra deixada à mercê da Peste, que reina soberana, ao lado de sua corte pestilenta.

Periodicamente, durante muitos anos antes e depois da época desta dramática estória, ressoava por toda a Inglaterra, e mais especialmente na metrópole, o espantoso grito de: ‘Peste!’. A cidade estava em grande parte despovoada, e naqueles horríveis bairros das vizinhanças do Tâmsa, onde, entre vielas e becos escuros, estreitos e imundos, o Demônio da Peste tinha, como se dizia, seu berço [...] Por ordem do rei, estavam aqueles bairros condenados e as pessoas proibidas, sob pena de morte, de penetrar-lhes a lúgubre solidão. (POE, 1997, p. 213-2015).

Assim como Machado, o narrador em terceira pessoa do conto poeano, estabelece a espacialidade como lúgubre, pestilenta, proibida, partindo Londres em uma sem a peste e a outra infectada, observemos o jogo de palavras do autor no texto para aqueles que adentrarem a Londres proibida. O decreto estabelece a “pena de morte” a todos aqueles que desobedecerem, parecendo-nos ambíguo, afinal, já é praticamente a morte entrar na parte pertencente à peste.

A espacialidade machadiana também é dúbia, transitando entre o interior da casa e o exterior horrível da chuva, da mata e do mar. Em ambas as histórias, o que mais se destaca é, justamente, a morte, a começar pelos títulos, em “O Rei Peste”, pensamos na doença, que geralmente leva à morte e “Um Esqueleto” observamos o estado pós-morte, na última condição do corpo, que já passou por todos os processos de decomposição.

Em Machado, após a inserção da narrativa em uma segunda diegese contada por Alberto, em que ele explica como era o doutor Belém, em Poe o conto também fica bipartido no momento em que os marujos pulam o muro para a Londres pestilenta (*locus horribilis*), e é lá que o sobrenatural, de fato, se manifesta.

Ambos os contos trançam espaços labirínticos, selvagens e perigosos: em Machado a mata aberta, em Poe cais, as casas velhas e alquebradas.

No dia seguinte levantei-me convencido de que efetivamente o doutor quisera matar o tempo e juntamente aproveitar a ocasião de me mostrar o esqueleto da mulher. [...] O doutor abraçou o esqueleto e afastou-se de nós.

Corri atrás dele; gritei; tudo foi inútil; ele metera-se no mato rapidamente, e demais a mulher ficara desmaiada no chão. (ASSIS, 1973, p. 176)

A natureza selvagem de “Um Esqueleto” leva o doutor Belém para longe, sendo impossível achar seu paradeiro, ele desaparece juntamente com o esqueleto da mulher diante dos olhos do narrador da história, mesmo tentando alcançá-lo, é impossível para a mulher ou para o narrador trazê-lo de volta.

A espacialidade de “Um Esqueleto” transita entre a natureza selvagem e a casa com um vasto corredor, silenciosa e com a presença do esqueleto à mesa de jantar, ao lado dos recém-casados:

Caminhei por um corredor fora que ia ter à sala do jantar. Ouvia mover os pratos, mas nenhuma palavra soltavam os dois casados. “O arrufo continua”, pensei eu. Fui andando... Mas qual não foi a minha surpresa ao chegar à porta? O doutor estava de costas, não me podia ver. A mulher tinha os olhos no prato. Entre ele e ela, sentado numa cadeira vi o esqueleto. Estaquei aterrado e trêmulo. Que queria dizer aquilo? Perdia-me em conjeturas; cheguei a dar um passo para falar ao doutor, mas não me atrevi; voltei pelo mesmo caminho, peguei no chapéu, e deitei a correr pela rua fora. (ASSIS, 1973, p. 197)

Nos domínios de “O Rei Peste”, além da decadência das estruturas que antes habitaram famílias, agora, além de quebradas e fantasmagóricas, são balcões para comerciantes armazenarem bebidas, ladrões saquearem residências, deixando subentendido que, mesmo com a sombra da morte, da peste e das superstições, pouco ou nada coibiram os saques:

Contudo, nem o decreto do monarca, nem as enormes barreiras erguidas às entradas das ruas, nem a perspectiva daquela hedionda morte que, com quase absoluta certeza, se apoderaria do desgraçado, a quem nenhum perigo poderia deter de ali aventurar-se, impediam que as habitações vazias e desmobiadas fossem despojadas pelos rapinantes noturnos, de coisas como ferro, cobre ou chumbo, que pudessem, de qualquer maneira, ser transformadas em lucro apreciável. (POE, 1997, p. 215)

Podemos admitir, então, nesse primeiro tópico que a espacialidade gótica tramita em espaços ora muito amplos, ora muito apertados, labirínticos, especialmente à noite, a escuridão, o medo, o terror e a manifestação do fantástico ocorrem se o pacto ficcional leitor-narrativa acontece, a ficção, por si só, determina o estilo da narrativa, não deixando de ser fantástica, mesmo se o narrador a desmente no final, durante todo o processo narratológico a ficção se apresenta como fantástica.

A ficção fantástica pode tanto acontecer nas altas esferas sociais, quanto nas mais baixas e desprestigiadas, o mar tem uma conexão forte com o desconhecido, a sinestesia é amplamente utilizada nesse tipo de ficção e, também, a descrição dos personagens é intrínseca ao espaço, como veremos a seguir.

4.1 Os Personagens

O sarau onde os jovens se reúnem, e a história de Alberto começa, somos apresentados por ele ao doutor Belém, um sujeito dito excêntrico, amigo e professor de alemão do narrador:

— Era um homem extremamente singular. No tempo em que me ensinou alemão usava duma grande casaca que lhe chegava quase aos tornozelos e trazia na cabeça um chapéu-de-chile de abas extremamente largas. (ASSIS, 1973, p. 166).

A figura do doutor é, como diz Alberto, singular, assim como os rompantes do doutor, que decide se casar, graças a um comentário desprezioso de Alberto:

— Vou casar, continuou o Doutor, unicamente porque o senhor me falou nisso. Até cinco minutos antes nenhuma intenção tinha de semelhante ato. Mas a sua pergunta fez-me lembrar que eu efetivamente preciso de uma companheira [...] — Simpática, educada e viúva. Minha idéia é que todos os homens devam se casar com senhoras viúvas. (ASSIS, 1973, p. 165)

A conversa entre os personagens pode nos gerar estranhamento, mas já há o indício da aura estranha acerca do doutor. No conto, casar-se com uma mulher viúva, é, de certa maneira, estar mais perto da morte, como se revela o momento seguinte, quando o doutor Belém revela onde está a sua primeira esposa: “No fundo do gabinete havia um móvel coberto com um pano verde; o doutor tirou o pano e eu dei um grito” (ASSIS, 1973, p. 168).

Alberto, por outro lado, é um estudante culto e tem aulas com doutor Belém, um homem aparentemente afortunado em conhecimento, excêntrico, irônico e exagerado, ao mostrar o esqueleto da falecida, decide-se num rompante casar-se com a viúva Marcelina.

O narrador “tinha olhos melancólicos de quem rememora com saudade uma felicidade extinta” (1973, p. 166), fisgada a atenção dos convivas, Alberto rememora com pesar a sua amizade com o doutor Belém, a constituição dessa personagem é hesitante ao molde todoroviano, diz-se ora que é “um excêntrico” (Ibidem) ao mesmo tempo que “talvez não

fosse” (1973, p. 166), sem demora Alberto aguça a curiosidade de seus colegas ao dizer sobre o esqueleto do doutor Belém.

Já com os personagens poeanos *Hugh* e *Legs*, dois marinheiros que, para escapar de uma dívida do bar “Marinheiro Feliz”, pulam o muro para uma Londres bipartida: de um lado a Peste domina, de outro, a miséria, o cais e o mar. Ambos estão destemidos pelo álcool e adentram o domínio da Peste temendo mais a dívida do que o sobrenatural.

As peripécias que lá ocorrem são arriscadas, ofendendo o anfitrião, a própria Peste, que os trata com simpatia, contudo, os marinheiros não se importam em serem mal-educados, aproveitando-se para beber, comer e até roubar a Peste.

A ousadia dos dois marinheiros parece-nos ironicamente infeliz, pois, no final, eles levam a tira colo duas mulheres da corte do Peste: uma dama tuberculosa e a outra vestida num sudário, provavelmente pútrida. Neste ponto temos outra intersecção com Machado, em “Um Esqueleto”, o esqueleto da ex-mulher do doutor Belém se interliga diretamente ao último estado do corpo após a morte, em Poe, as mulheres roubadas da corte do rei Peste, representam o estado pútrido, o segundo estado da morte, em seguida, temos os vivos, àqueles que olham atônitos à ciranda da morte, por esse motivo, achamos relevante falar sobre *la danse macabre*.

4.2 A Dança Macabra

A palavra “macabro”, que provavelmente tem origem francesa, *macabre* (cf. Aulete), abrange o medo e a loucura mais precisamente a “dança macabra”, que data da baixa idade média, segundo a acadêmica Juliana Schmidt:

A “Dança Macabra” [...] é um dos temas responsáveis pela difusão do macabro no Ocidente. Isto se deve à representação plástica dos mortos: via de regra, apresentam os três estágios físicos post-mortem [...] Distingue-se, assim, graficamente, os diferentes momentos da desintegração dos restos mortais: o primeiro cadáver está ainda bem conservado [...] O último, em geral, é já um esqueleto, ou praticamente um, com restos de pele ressecada colada aos ossos. (SCHMIDTT, 2015, p. 83-97)

“Danças macabras” ou “*La danse macabre*” são iconografias, canções e metáforas que lembram a inevitabilidade de qualquer ser vivo: a morte e mostram a profunda curiosidade do homem ante a decomposição dos corpos. (Como acontece em “O Rei Peste”, como veremos em comparação a “Um Esqueleto”). Geralmente, as gravuras, mostram a morte como uma figura personalizada com um capuz, portando uma foice, que toca um instrumento musical,

usualmente o violino ou a flauta, os esqueletos, e os corpos decompostos dançam em ciranda acompanhando a música rumo ao desconhecido.

Ambos os autores fazem uma brincadeira com as narrativas fantásticas, o narrador de “Um Esqueleto” afirma que: “Estava em pleno Hoffmann” (p. 166), fazendo alusão ao romancista alemão, contudo, Machado vai se utilizar do macabro, da ironia e da alegoria.

A afirmação do teórico Fred Botting, sobre o macabro, especificando Edgar Allan Poe pode muito bem ser atribuída a narrativa de Machado nessa passagem:

As distorções da imaginação são melhor apresentadas no macabro, histórias alucinatórias de Edgar Allan Poe. Nos contos e histórias de Poe, o exterior é um dos adereços do gótico do século XVIII, se fazendo presente a escuridão, a decadência e a extravagância, em evocações arrepiantes e terríveis, voltadas para o interior, apresentando psicodramas de imaginações doentias e visões iludidas que levam a fantasias grotescas e a extremos espectrais. (BOTTING, 1996, p. 78, trad. nossa).¹⁶

Na análise comparativa dos conto “Um Esqueleto” e o “O Rei Peste” têm o exterior de adereços góticos, a escuridão a decadência, principalmente, no caso desse conto de 1875, onde o enredo meandra entre a extravagancia, a loucura e, principalmente, a alegoria e a autoparódia com a própria narrativa fantástica.

4.3 As Cores em “Um Esqueleto” e “O Rei Peste”

Observemos sobre a cor verde, segundo Eva Heller, o verde pode tanto estar associado à natureza, a jovialidade e ao sagrado em religiões como o islamismo, mas também está associado ao “horripilante” (2018, p. 115), ou a tudo que não seja natural ou pacífico como demônios, sentimentos de inveja e fúria, emoções essas que predominam no doutor Belém durante toda a trajetória narratológica.

À frente, em “O Rei Peste” a cor predominante será o vermelho e o preto, que também são associados às pestilências, sangue, demônios morte e perigo (cf Eva Heller), o vinho, bebida presente nos dois contos é vermelho, não obstante, a cor que dá a vida, é a cor que também a ceifa. O vermelho transita entre do amor ao ódio, que implicitamente recai no amor e no vinho do doutor Belém, assim como o tóxico é representado pelo verde da mortalha da primeira esposa do doutor.

¹⁶ *The distortions of the imagination are best presented in the macabre, hallucinatory stories of Edgar Allan Poe. In Poe's tales and stories the outward trappings of eighteenth-century Gothic, the gloom, decay and*

O casamento do doutor Belém com a viúva Marcelina é realizado e, por um breve período, Alberto se ausenta da vida dos recém-casados, crendo que o matrimônio fizera bem ao seu amigo, inclusive o vislumbre do esqueleto é quase que esquecido ante ao recente casamento. Inclusive, segundo Eva Heller, a cor branca, ligada ao esqueleto é tida como “o princípio e a ressurreição” (p. 156).

Em grego, o branco é “*leukos*”, daí vem o alemão “*leuchten*” (brilhar, iluminar). Em muitas línguas, “branco” e “preto” são as primeiras palavras para as cores, como diferenciação de todas as cores, como diferenciação entre claro e escuro, entre o dia e a noite. Essa é a mais fundamental diferenciação de todas as cores. (HELLER, 2018, p. 156).

Então, se o branco também é o dia, segundo Heller, e o dia é o contrário da noite, podemos pensar na escuridão, tão cara ao gótico e o motivo pelo qual a preferência pela noite.

O esqueleto, símbolo último da morte, o crânio que aparenta o sorriso máximo na face, é o último que se deixa levar pela morte, nos valem, então sobre a cor preta na literatura e na filosofia, nos utilizando respectivamente de Heller e Burke.

A cor preta predomina nos contos de Machado e Poe, o preto é a cor da noite, os contos analisados começam meia noite, assim como a presença do vermelho do vinho: a cor do início do amor, por exemplo, o casamento entre doutor Belém e dona Marcelina há vinho no banquete em que Alberto vai visitá-los, o vinho também aparece nas peripécias de *Hugh e Legs*, ambos bebem vinho em crânios nos domínios da Peste, ao mesmo tempo, a cor vermelha é o símbolo da vida, do sangue e do nascimento, Eva Heller relembra um ditado alemão, “vermelho hoje, morto amanhã” (HELLER, 2018, p. 55), fazendo referência a cor do nascimento e ao sangue da morte.

Assim como vimos, o vermelho representa o amor até o ódio; o vermelho juntamente com o preto combinadas, é nos interessante para pensar a sinestesia gótica que nos remete a dança macabra, a Peste e a noite. Segundo Heller, o preto combinado com o vermelho significa: “O ódio é vermelho; em segundo lugar vem o preto, epítome do mal. Desse modo, o vermelho do amor se transforma, acompanhado do preto, em ódio.” (2018, p. 54).

Já a percepção de Burke em relação a escuridão, é mais filosófica e abrange as sensações dos efeitos nocivos da cor preta ou da obscuridade, que parecem ser mais mentais que físicos, “[...] os efeitos nocivos do mau tempo parecem assemelhar-se à melancolia e à

extravagance, are, in chilling and terrific evocations, turned inward to present psychodramas of diseased imaginings and deluded visions that take grotesque fantasies to spectral extremes.

depressão, embora se, dúvida, neste caso, os órgãos do corpo são os primeiros a sofrer e depois, por meio desses órgãos, a mente. (BURKE, 2016 p. 155)”.

Burke e Todorov parecem se alinhar nesse momento, acreditando nos efeitos físicos que a literatura fantástica reflete do leitor, ou seja, a *hesitação* todoroviana acontece no leitor e não no texto em si, com isso acreditamos que a sinestesia, os temas abordados e recepção da literária pode lidar com emoções e interpretações diversas.

Em suma, o leque de interpretações pode ser vasto, mas o que temos que ter em mente quando analisamos e, principalmente, comparamos as narrativas, chegamos em pontos de divergência ou de convergência, ambos necessários para acrescer à crítica literária um outro ponto de vista, mas sempre caminhando ao lado da crítica, principalmente respeitando a historicidade, os níveis narratológicos e o que suscita o fantástico em cada conto.

Em “O Rei Peste” há um subtítulo “conto alegórico” e uma epígrafe atribuída a peça Buckhurst: “A tragédia de Ferrex e Porrex”, essa peça inglesa foi a primeira a não seguir o postulado aristotélico da tragédia, com rimas brancas e versos livres a tragédia antes de Shakespeare foi um sucesso enorme na Inglaterra.

A epígrafe “Os deuses suportam nos reis, e permitem, as coisas que odeiam em meio à rale.” Se aplica não apenas ao conto “O Rei Peste”, afinal o rei Eduardo III tolera a Peste, que também se autointitula rei, mas, de fato, é a ralé cômica na figura de *Hugh* e *Legs* que derrotam e saqueiam o rei Peste.

A mesma alegoria se aplica ao conto machadiano, “Um Esqueleto”, a alegoria da morte no esqueleto da ex-mulher do doutor Belém, a figura do narrador se personifica como a de um deus que inventa a história, a molda, a subverte em uma história terrível, porém aparentemente falsa, que apenas existe para fazer apetite para o chá, porém, a história assim que contada, já existe e já provocou as sensações no leitor.

5 REPRESENTAÇÃO GÓTICA DO FEMININO

5.1 “Berenice” (1835) e “A Mulher Pálida” (1881)

“Berenice” foi originalmente publicado pelo *Southern Literary Messenger*, em 1835, revista na qual Poe foi editor, no início da carreira. Trata-se de uns dos periódicos mais influentes dos Estados Unidos, ele foi, por exemplo, um dos principais meios dos separatistas na Guerra Civil Americana (1861-1865).

Entendemos que por ser editor de uma revista tão influente, Poe teve liberdades que muito provavelmente Machado não poderia desfrutar com relação ao gótico, ao terror, ao horror e ao sobrenatural, como procuraremos apontar no decorrer deste capítulo.

Poe escreveu “Berenice”, narrado em primeira pessoa nomeada, diferentemente da grande parte dos outros contos do autor, nos quais o narrador-personagem usualmente não tem nome, contudo, não é Berenice quem narra a história e, sim, seu primo, o excêntrico Egeu.

A nossa primeira investigação diante do conto é quanto à epígrafe atribuída a Ebn Zaiat. Trata-se de um conselho, escrito em latim e colocado como epígrafe, em que os amigos (*sodales*) prenunciam à primeira pessoa, instaurada no texto, que a visita ao túmulo da amiga (amante) morta apaziguaria a sua tristeza, eis a citação traduzida a partir da versão inglesa de Beard: *Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meãs aliquantulum fore levatas*, “Meus companheiros me asseguravam que, visitando o túmulo de minha amiga conseguiria, em partes, alívio para as minhas tristezas” (1978, p. 2).

Segundo o professor Michael Beard, da *American University in Cairo*, a citação de Ebn Zaiat seria uma sentença em latim atribuída a um nome árabe que, até onde ele pode averiguar, não se situaria na literatura árabe.” (BEARD, 1978, página 2).¹⁷

No breve artigo de Beard, a conclusão é a de que, se Poe teve contato com a poesia árabe, ele não citou um tropo comum da lírica árabe. Além disso, o professor especula que teria sido o próprio Poe quem traduziu fragmentos que mais o interessaram dos versos árabes, já traduzidos para o francês, língua que Poe dominava. Em seguida, o próprio autor de “Berenice” passou os versos para o latim, atribuindo-os a um nome árabe comum como Ebn Zaiat.

Outro fato que nos chamou atenção foram os nomes que dão títulos tanto ao conto “Berenice” ao machadiano “A mulher pálida”, cuja aproximação será desenvolvida aqui.

Embora eles se remetam às mulheres protagonistas, elas são quase espectros ou espectrais. Essa hesitação todoroviana permeia a narrativa.

Em “Berenice”, o nome da heroína é oriundo da Antiguidade clássica e pode ter por referência a obra de Diodoro Sículo, historiador grego do século I d.C., que fez um extenso trabalho dividido em doze livros. O nome de Berenice também aparece nos versos do poema 66 do famoso poeta romano Caio Valério Catulo, como a esposa e prima de Ptolomeu.

Este nome é lembrado por Diodoro devido ao incesto da união entre Ptolomeu I Sóter com Berenice I, sua meia-irmã. Isso teria levado a Cálías, seu descendente, a pagar uma quantia de cinquenta talentos pela transgressão do casamento incestuoso¹⁸.

Címon, como dizem alguns escritores, era filho de Miltíades, mas de acordo com outros, seu pai era conhecido como Esteságoras. Ele teve um filho, Cálías com Isodice. E este Címon era casado com sua própria irmã Elpinice, assim como Ptolomeu mais tarde com Berenice, assim como Zeus em relação a Hera antes deles; e como os persas fazem atualmente. E Cálías paga uma multa de cinquenta talentos, para que seu pai, Címon, não sofra punição por causa de seu casamento vergonhoso, isto é, de irmão com irmã. O número de pessoas que escrevem sobre isso seria uma tarefa longa para eu recontar; pois a multidão daqueles que escreveram sobre ela não tem limites. (Diodoro, Hist. 1. 582-593)

O trecho acima foi retirado após a leitura de várias passagens do historiador grego, escolhem-lo com o intuito de desvendar os meandros extranarrativos do conto poeano, por exemplo, por que o narrador-personagem é nomeado Egeu? Outro ponto que entra em consonância com o excerto de Diodoro é que Berenice e o narrador de nome Egeu são primos, a relação não chega a chocar tanto quanto um amor entre irmãos consanguíneos, mas não deixa de ser um tabu sobre o qual Poe quis trabalhar.

Berenice é um nome greco-romano encontrado também na Pérsia e no Egito, já Egeu, nome do narrador-personagem, que também alude ao mar que conecta a Grécia ao Oriente Médio, metaforicamente podemos explorar que o desejo que Egeu sente pela prima é, de alguma forma, transcendente e volúvel como a água, difusa, aquosa, espectral.

¹⁷ *A sentence of Latin ascribed to an Arab name, has not to my knowledge been located in Arabic literature* [trad. nossa]

¹⁸ “Cimon, as certain writers say, was the son of Miltiades, but according to others his father was known as Stesagoras.1 And he had a son Callias by Isodice.2 And this Cimon was married to his own sister Elpinice3 as Ptolemy was at a later time to Berenice,4 and Zeus to Hera before them, and as the Persians do at the present time. And Callias pays a fine of fifty talents, in order that his father Cimon may not suffer punishment because of his disgraceful marriage, that, namely, of brother with sister. The number of those who write about this it would be a long task for me to recount; for the multitude of those who have written about it is boundless” Diodorus Siculus. *Library of History*. Volume IV, Livros 9-12.40, trad. C. H. Oldfather, ano.

Ainda, segundo o historiador, esse amor incestuoso e condenável tem resquícios orientais dos persas. Essa prática testemunhada por Ptolomeu e Berenice deveria ser fadada à vergonha, conforme o trecho citado. Esse caráter proibido também parece estar presente em Poe quando marca na narrativa o parentesco entre Egeu e Berenice, algo convém lembrar que acontece no âmbito biográfico do autor que se casa com sua prima Virgínia Eliza Clemm Poe.

A espacialidade em “Berenice”, mas também em “A mulher pálida”, que logo abordaremos, é muito importante, porque o gótico também resvala pela ambientação, que exterioriza o estado de espírito da personagem ou vice e versa. A espacialidade, às vezes, pode ser considerada como um personagem da narrativa como os castelos góticos sobrenaturais, conforme podemos encontrar em *O Castelo de Otranto* (1764), mais contemporaneamente aos autores estudados, encontramos o assombrado solar de Charlotte Perkins Gilman em “O papel de parede amarelo” (1892). Convém então que seja introduzido aqui o conceito de *locus horribilis*:

O *locus horribilis* pode ser, de fato, considerado um *topos* do Gótico literário, uma vez que não são raras as narrativas que tematizam locais sinistros, principalmente castelos, casarões arruinados, espaços religiosos, florestas e cidades labirínticas. Essas localidades, evocando emoções de encarceramento e poder, situam-se normalmente em regiões isoladas, fora do alcance da lei e da autoridade civilizadas, o que as torna ambientes sem proteção contra o terror, onde a escuridão e a estrutura desordenada estimulam medo e fantasias irracionais. (CASTRO; NETO. 2018, p. 915)

Em “Berenice”, o lugar em que se passa o conto é em uma biblioteca. Mesmo espaço em que havia nascido Egeu, narrador do conto, e toda a sua família. Como se a longa história dos nomes dos personagens Egeu e Berenice, testemunhassem textualmente o seu ambiente. Parece que Poe, situando a história entre livros, dá indícios que o seu narrador, Egeu, evocasse para ela uma possível chave metaliterária.

Em resumo, Egeu e Berenice conviviam em um mesmo espaço, sendo ele melancólico e ela, prima dele, representada como uma sílfide ou náiade saltitante. Berenice parece que não faz parte do ambiente do narrador, que, apesar de citar livros e autores desde o séc. V d. C., sofre de uma melancolia romântica. Chega um dia, no entanto, que essa discrepância de Berenice com o meio acaba, exatamente quando é acometida por uma doença e se torna pálida (*The forehead was high, and very pale, and singularly placid*, “A fronte era alta e muito pálida, e de uma placidez singular”). A situação dela passa a exercer uma certa atração em Egeu que a pede em casamento. A morbidade que ela sofre aparenta ser ser uma espécie de demência que mal a capacita para falar com Egeu. Até que ela, delirante, mostra-lhe os

dentes, causando nele imediatamente uma obsessão tal que parece sinalizar o fim gótico, por excelência, (como o da Ofélia de *Hamlet*). Certo dia, às vésperas do casamento, morre Berenice e vem um servo contar ao narrador que o caixão fora violado e que o profanaram. Só então ele se dá conta, porque porta os dentes dela em uma pequena caixa, que pode ter sido ele o profanador a tumba.

Este é o cenário e a ação. Parece que o ambiente de livros e devaneios por eles gerados molda o desejo de Egeu. A fixação pelos dentes de Berenice tem relação com as ideias: “*tous sés dents étaient des idées. Des idées*”. Mas essa idealização não se dá pela beleza real, mas pelo desencanto gótico. A tese expressa, já no primeiro parágrafo, é de que: “como de um exemplo de beleza, derivei eu uma imagem e desencanto?”.

Nesse sentido o conto para sinalizar uma conformidade com o gótico e com os desenvolvimentos de seus temas mais comuns que poderiam se encontrados em Byron, por exemplo. O próprio nome de Berenice pode indicar essa adesão ao gótico e essa aproximação do ultrarromantismo, como veremos em seguida nesta tese.

Ainda analisando as revistas em que os autores escreveram, Machado não teve a mesma felicidade de Poe, que foi o editor da revista *Southern Literary American*. O autor de “A mulher pálida” estava trabalhando em 1881 na revista *A Estação: Jornal ilustrado para a família*, que circulou na cidade do Rio de Janeiro entre 1879-1904, a revista foi importada da Alemanha, traduzida para várias línguas, e teve a tradução portuguesa em solo brasileiro.

Trazendo a última moda européia, utilidades domésticas, gravuras o que ocupava a maior parte da revista, tendo, portanto, pouco espaço para a parte literária como afirma o estudioso Jaison Luís Crestani:

Machado de Assis parece ter apresentado certa dificuldade em se adequar ao espaço limitado que *A Estação* oferecia a esse tipo de produção, visto que seus primeiros contos estendem-se por vários números do periódico, atingindo, por vezes, a marca de seis meses de publicação continuada de uma mesma narrativa. Com o passar do tempo, suas produções começariam a apresentar uma sensível tendência para a concisão e a publicação das narrativas passa a limitar-se a quatro ou cinco números da revista, no máximo. (CRESTANI, 2011, p. 346)

A diferença entre a revista norte-americana em que Poe foi editor e a que Machado foi contista parece nos dar indícios, talvez, de que o terror, o horror, o gótico e a violência do conto “A mulher pálida” seja menos impactante com relação a “Berenice”, já que a revista brasileira mirava o público feminino de classe média.

Crestani chega a dizer que Machado “colabora com produções que parecem ter sido escritas especificamente para completar o preenchimento de espaços vazios” (CRESTANI, 2011), seguindo o parecer de Raimundo Magalhães Jr. sobre do conto “Um bilhete” (A ESTAÇÃO, 28 fev. 1885).

Outro famoso crítico machadiano, Magalhães Júnior, organizador do livro “Machado de Assis contos fantásticos” (1973), também faz considerações acerca da estadia do autor brasileiro em *A Estação*:

Este brevíssimo conto de Machado de Assis, esquecido nas páginas de ‘A Estação’, parece ter sido escrito com o simples intuito de encher um canto de página, completada, aliás, com a notícia da morte de Artur Barreiros, decerto também saída da mesma pena”. (MAGALHÃES JR., 1973, p. 71)

Dado o contexto em que os contos de Poe e Machado foram produzidos, em que se destaque as intromissões da linha editorial da revista brasileira, nos aprofundemos na leitura dos contos propriamente dito, começando com o conto “A mulher pálida”.

A narrativa conta a história do estudante Máximo, nome que por si só já é irônico, pois “máximo” seria o superlativo de “melhor”, nome que absolutamente não faz jus ao personagem, que falha em todo seu objetivo de vida. Máximo é um personagem ultrarromântico, perdidamente apaixonado por Eulália, uma jovem de classe média, o rapaz participa de saraus na casa da moça declarando poemas de amor, revelando a sua paixão, porém sem sucesso.

O espaço em que se dá a primeira cena do conto, o apartamento de Máximo, de “A mulher pálida”, reflete esse ambiente do *locus horribilis*. contudo, se um estudante morasse em um casarão ou mesmo um castelo, isso seria inverossímil, devido, ainda a sua condição financeira, então, o narrador apresenta-nos seu modesto apartamento:

A casa era na Rua da Misericórdia¹⁹, uma casa de sobrado cujo locatário sublocara três aposentos a estudantes. O aposento de Máximo era ao fundo, à esquerda, perto de uma janela que dava para a cozinha de uma casa da Rua D. Manuel. Triste lugar, triste aposento, e tristíssimo habitante, a julgá-lo pelo rosto com que apareceu [...] ouviu estalar dentro uma cama, e logo um ruído de chinelas ao chão [...] o aposento condizia com o habitante: era o alinhado da miséria. Uma cama, uma pequena mesa, três cadeiras, um lavatório, alguns livros, dois baús, e pouco mais. (ASSIS, 1973, p. 67)

¹⁹ Segundo o dicionário *Caldas Aulete* “misericórdia” é definido como “Sentimento de dor e solidariedade causado pela miséria alheia; COMPAIXÃO, DÓ [...]”. Percebamos que Máximo mora na “rua da Misericórdia” e mesmo a julgar pela condição do seu apartamento, seu tio o major Bento trará a salvação e a destruição do sobrinho: a notícia que ele herdara todo o dinheiro de um tio distante.

A história começa *in medias res*, Máximo está deprimido, porque suas investidas de cortejar a jovem Eulália, filha de um repartidor público, não surtem efeito, ela o despreza, porque não se sentia atraída por ele, “um rapaz de vinte anos, magro, um pouco amarelo, não alto, nem elegante” (1973, p. 67)., Eulália é mais realista que romântica, como parece ser a visão de Máximo (“Teve uma ideia singular: experimentar Eulália, rebelde ao estudante pobre, não o seria ao herdeiro rico”, cf. 1973, p. 73). Máximo se comporta: sofrendo pela mulher amada idealizada, tentando seduzi-la com a poesia, cercando-a e falando de amor.

Eulália, por outro lado, pensa racionalmente, ela talvez acredite que não agregará financeiramente nada se casando com Máximo, chegando a humilhá-lo nos saraus que o pai promove e para os quais faz questão de chamar o jovem apaixonado. Tudo muda, entretanto, quando Máximo recebe a herança.

Notemos o primeiro parágrafo do conto:

Rançou enfim o último degrau da escada ao peso do vasto corpo do major Bento. O major deteve-se um minuto, respirou à larga, como se acabasse de subir não a escada do sobrinho, mas a de Jacó, e enfiou pelo corredor adiante. (ASSIS, 1973, p. 67)

Os contos machadianos são diversas vezes recheados de passagens bíblicas Logo essa acima, nas primeiras linhas do conto, já nos indica o final do protagonista ou, ao menos, um prelúdio de que a sua morte virá depois de uma longa e sinuosa escadaria numa metáfora para o seu doloroso e frustrante perecimento.

O tio de Máximo, o major Bento, que podemos inferir pela semelhança sonora e significativa do nome como alguém “bento”, “abençoado” é quem traz ao sobrinho as boas novas, mas essas mesmas novas são o motivo pelo qual o sobrinho desiste do amor terreno, assim como as escadas de Jacó, no início do conto, ele vai se aproximando mais da morte do que da vida.

O motivo que leva o tio do estudante até a pensão que o sobrinho mora é uma das estratégias narrativas comuns em Machado de Assis; uma grande herança que transforma a vida do personagem para melhor ou para pior. A reação de Máximo, por exemplo, é de exaltar a morte como um byroniano ultrarromântico.

— Vivam os defuntos!, concluiu o estudante.
Foi a um pequeno espelho, mirou-se, consertou os cabelos com as mãos; depois deteve-se algum tempo a olhar o soalho. O tom sombrio do rosto

dominou logo a alegria da ocasião; e se o major fosse um homem sagaz, poderia perceber-lhe nos lábios uma leve expressão de amargura. Mas o major nem era sagaz, nem olhava para ele; olhava para o fumo do chapéu, e consertava-o; depois despediu-se do estudante. (ASSIS, 1973, p. 69)

Percebemos no excerto a dualidade instantânea de humor, antes apático, agora Máximo se mostra feliz, mas uma felicidade amarga e sombria de tristeza que envolvia o local. O narrador em terceira pessoa, nos alerta sobre esse comportamento de Máximo diante do espelho, algo que fora ignorado pelo major, mas o narrador heterodiegético fala diretamente com o leitor acerca do objeto precioso à literatura fantástica.

O estudante, para comemorar, decide jantar com o portador da boa notícia, o narrador, entretanto, nos esclarece sobre a humildade da família de Máximo e a importância das aparências, pois o major, Bento, sequer carrega o título.

[...] Pela conversa sabemos que a família é pobre, sem influência nem esperança [...] O major exercia um emprego subalterno, e nem sequer tinha o gosto de ser verdadeiramente major. Chamavam-lhe assim porque dois anos antes, em 1854, disse-se que ele ia ser nomeado major da guarda nacional. Pura invenção, que muita gente acreditou realidade; e visto que lhe deram desde logo o título, repararam com ele o esquecimento do governo. (ASSIS, 1973, p. 69)

O estudante promete que, agora que está rico, dará ao tio o título que este recusa, a princípio, mas depois aceita.

Assim que ambos saem do quarto para jantar, a escuridão se faz presente até mesmo para o major Bento, que observa, exclamando:

Máximo abriu a porta e saíram. Ressoaram os passos de ambos no corredor mal iluminado. De um quarto ouviu-se uma cantarola, de outro um monólogo, de outro de um tossir longo e cansado.
— É um asmático, disse o estudante ao tio, que punha o pé no primeiro degrau da escada para descer.
— Diabo de casa tão escura, disse ele.
— Arranjarei outra com luz e jardins, redargüiu o estudante. (ASSIS, 1973, p. 70)

Esse excerto mostra a tristeza que impera no ambiente do estudante, porém a música, o monólogo, e, obviamente, a doença do asmático mostram também o prelúdio de uma dança macabra: a tristeza dos mortos, o monólogo do defunto, a música que leva os doentes para a ciranda da morte.

O narrador, contudo, chama a atenção da seu público: “Naturalmente a leitora notou a impressão de tristeza do estudante ‘— Máximo padece do fígado’ Engano! O Máximo não padece do fígado; goza de uma saúde de ferro” (ASSIS, 1973, p.70), na verdade, Máximo é apaixonado pela filha de um homem que exerce um emprego mediano no Tesouro, Eulália, porém a moça despreza Máximo e, por diversas vezes, humilhou o rapaz quando ele a visitava por diversas vezes.

Em dois encontros, Máximo já inquiriu Eulália sobre um possível namoro, ela, por outro lado, representa a razão, enquanto o rapaz primeiramente cultiva com ela o amor idealizado caro a o ultrarromantismo de *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. Eulália é mais realista e não se ilude por dotes românticos do moço:

[...] — Não gosto dele; parece que é razão bastante. Realmente, há pessoas a quem não se pode dar um pouco de confiança. Só porque conversou um pouco comigo já pensa que é motivo para cair de namoro. Ora, não vê! (1973, p. 70)

No excerto percebemos uma referência metaliterária, como se Machado quisesse criticar as ambientações dos ultrarromânticos, com a situação real de Eulália, que tinha no casamento sua única forma de ascensão social, mesmo que sem amor. Máximo depois do teste da herança decide não a aceitar, sucumbido a essa ideia com o insólito, quando, após recusar sua amada ideal, agora transformada em mesquinha mulher social, passa a desejar a mulher mais pálida do mundo, o que, de certo modo, indica um flerte direto com a figura da Morte.

Faz jus acrescentarmos aqui uma observação machadiana acerca de Álvares de Azevedo feita em 1866 na *Semana Literária* "Nesses arroubos da fantasia, nessas correrias da imaginação, não se revelava somente um verdadeiro talento; sentia-se uma verdadeira sensibilidade. A melancolia de Azevedo era sincera. [...] O autor de *Lira dos vinte anos* raras vezes escreve uma página que não denuncie a inspiração melancólica, uma saudade indefinida, uma vaga aspiração." (ASSIS, 2012, p.304)

Entendemos que a poesia de Máximo possa ser aproximável à de Álvares, mas no personagem não havia apenas "melancolia". Havia o claro desejo de casamento com Eulália. O que se sucede depois, que poderia ser uma busca por uma mulher pálida, moribunda, quase morta é menos melancolia do que revanche e mais uma aproximação com o fantástico oitocentista. Talvez a negação que lhe faz Eulália por conta da prévia pobreza de Máximo o

lance em uma real melancolia, mas por autoflagelação não por inspiração como aquela de Álvares de Azevedo.

Em uma de nossas pesquisas, achamos uma poesia de Poe “Eulalie – A Song”, traduzido como “Eulália – uma canção”, que data de 1845, publicado no jornal *The American Review*, trata-se uma curta poesia, contudo, não podemos deixar de notar a semelhança nos nomes, em Machado, Eulália é uma personagem que já beira o realismo, confirmado pelo casamento de interesse sem amor. O eu-lírico poeano de “Eulalie” é romântico, talvez uma feliz coincidência de nomes, ou mais um indício de inspiração de Machado em Poe²⁰. O romantismo de Egeu parece ser recuperado pela referência a Eulália e, há, pelo menos em tempos de pobreza uma certa identificação entre Egeu na idealização da mulher amada, que logo vira simples obsessão.

Tanto o brasileiro quanto o norte-americano pertenceram à escola do romantismo, vimos que tardiamente vinda ao Brasil, mas com adeptos e facetas diferentes, ao ponto, que já vimos, nesta tese a presença de um “gótico tropical”, proposto por Serravales Sá.

Contudo, se em Berenice temos os moldes de um gótico europeu, flertando com o vampirismo, em Machado também temos resquícios desse molde em “A mulher pálida”, lembrando que a tuberculose foi associada ao vampirismo durante muitos anos, conforme atesta Fabricio Pereira Korasi em “O vampiro romântico, uma questão estética: uma história das representações através do mito” afirmando que “Pesadelos noturnos, aparição de mortos e morte de membros da família com alguma doença grave, como a tuberculose, eram sintomas de que os vampiros estavam à solta, atrás de suas vítimas [...]” (KORASI, 2014, p.65).

A morte prematura da única pretendente que Máximo aceita se casar, senão Eulália, é a jovem “vizinha dele, [...] moça tísica, e pálida como as tísicas, propôs-lhe, rindo, de um sorriso triste, que se casassem [...] a vizinha morreu dali duas semanas” (ASSIS, 1973, p. 78-79), lembremos que essa passagem do conto machadiano é a própria vizinha, como se a morte sempre estivesse ao lado, que propõe o casamento, como se a morte já tivesse se aproximando dele, lúgubre, sem nome, entristecida, em luto.

5.2 Adesão ao Ultrarromantismo: Byron, o poeta maldito

²⁰ A mesma suposta coincidência de nomes “Fortunato” e do tema do “sadismo” ocorrem tanto em “The cask of Amontillado” *O barril de Amontillado* publicado na revista feminina Godey’s Lady’s Book em 1846, quanto no conto machadiano “A causa secreta” o nome Fortunato também aparece.

Nos dois contos aqui analisados, se faz importante introduzir, quiçá, o maior expoente europeu do ultrarromantismo, Geroge Gordon Byron (1788-1824), que segundo artigos que pesquisamos, o de Chris Byers nos chama a atenção por assumir que

Poe assumiu abertamente usar materiais byronianos em alguns trabalhos, e muitas referências em suas cartas e ensaios demonstrando mais que um conhecimento superficial nos trabalhos de Byron.

Poe usou linhas de Byron para exemplificar a excelência em ambos "The Rationale of Verse"²¹ e "The Poetic Principle"²², e a edição padrão dos versos de Poe lista cerca de sessenta citações, alusões, adaptações e paralelos com Byron [...] Que Poe deveria conhecer os poemas de Byron não é surpreendente, já que na vida de Poe, Byron foi o mais lido, o mais rico (pelo menos a maioria das pessoas presumia isso) e o poeta vivo mais famoso. (BEYERS, 2013, p. 251)²³

Byron não influenciaria apenas o norte-americano, como podemos observar nas anotações de Cris Byers, mas no brasileiro Álvares de Azevedo, a quem Machado admirava e citou, como vimos anteriormente.

A alcunha de “poeta maldito”, segundo Cilane Alves, está ligada ao poeta europeu:

Álvares de Azevedo (em) comparação entre personagens e um outro presente no poema ‘Boêmios’ permitirá identificar o cavaleiro andante como um tipo de personagem que se relaciona ao mito do herói maldito e cuja construção pode ser atribuída a uma apropriação do byronismo nessa poética [...] diante dessas [...] alusões indiretas à obra de Byron, é lícito, então, considerar que o cavaleiro maldito funciona como encarnação da tendência poética de aspectos macabros, isto é, que é produto da assimilação singular da poética byroniana por Álvares de Azevedo”. (ALVES, 1998, p. 65 – 113)

Se, em “Berenice”, o narrador aristocrata, que é o próprio Egeu, mergulha nas suas visões, devaneios, em “A mulher pálida” o narrador heterodietético critica essa introspecção ultrarromântica do jovem estudante Máximo, que, ao entender que só o casamento visando a riqueza interessa Eulália, como uma espécie de vingança, mesmo que se deixasse abater pela melancolia e, enfim, a morte.

Máximo se enterra na obsessão da mulher mais pálida, que é o título do conto também, a morte, a doença, a obsessão são a personificação da protagonista do conto

²¹ A razão do verso (trad. nossa).

²² Princípios poéticos (trad. nossa).

²³ Poe openly admitted using Byronic materials for a few works, and many references in his letters and essays demonstrate a more than passing knowledge of Byron's works. Poe used lines from Byron to exemplify excellence in both "The Rationale of Verse" and "The Poetic Principle," and the standard edition of Poe's verse lists some sixty quotations, allusions, adaptations of, and parallels to Byron [...] That Poe should know Byron's

machadiano. Independentemente do olhar heterodiegético, que garante uma postura mais realista que aquela do narrador-personagem de Egeu, perdido em visões, ambos os contos são fantásticos, vampirescos e góticos à sua maneira.

Rafael Argenton Freire propõe, inclusive, que Machado criticava o modo de vida que o inglês levava, ignorando a genialidade de sua obra:

A reflexão de Assis demonstra como a vida de Byron parecia ser mais importante do que sua própria obra no período romântico brasileiro, pois sua originalidade e o gênio eram a única questão literária real. O byronismo era uma tendência no Brasil século XIX que “infectou” a poesia com sua doença cheia de escuridão e melancolia. (FREIRE, 2010, p. 55)²⁴

A linha que propomos a conectar Byron, Poe e Machado neste fim de capítulo, consiste vermos que o byronismo influenciou tanto Poe, quanto, indiretamente Machado, através do norte-americano retomado pelo brasileiro Álvares de Azevedo, que parece estar aludido ao menos na referência aos vinte anos de Máximo. Segundo os achados de Raimundo Magalhães Júnior, Machado de Assis sabia dessa influência nos poetas brasileiros.

Houve um dia em que a poesia brasileira adoeceu do mal byronico; foi grande a sedução das imaginações juvenis pelo poeta inglês; tudo concorria nêle para essa influência dominadora: a originalidade, a sua doença moral, o prodigioso do seu gênio, o romanesco da sua vida, as noites de Itália, as aventuras de Inglaterra, os amôres da Guiccioli, e até a morte. (ASSIS, 1962, p. 39)

A levar em conta essa leitura de Magalhães, Machado conheceu a influência de Byron no Brasil e, talvez, tenha-a notado em Poe, tecendo uma crítica a essa postura ultrarromântica, e colocando o nome de Eulália justamente na mulher racional, que pensa no casamento como um negócio, lembrando que o nome “Eulália” é o título de um poema romântico de Allan Poe.

Assim, mesmo ambos os contos possuindo um caráter fantástico/ gótico muito aos moldes europeus de Byron, por exemplo, em Machado, há uma crítica de até onde levaria a melancolia que o amor idealizado poderia causar, por outro lado, em Poe temos uma adesão a esse gótico, já que Egeu além de profanar o túmulo da prima, arranca-lhe os dentes, ensandecido e alheio à realidade.

poems well is not surprising, since in Poe's life, Byron was the most read, richest (at least most people assumed so), and most famous poet alive.

²⁴ Assis's reflection demonstrates how Byron's life seemed to be more important than his own work in the Brazilian Romantic period, as his originality and genius were the only real literary matter. Byronism was a trend in Brazilian nineteenth century that 'infected' poetry with its malady full of darkness and spleen (trad. nossa).

6 VARIAÇÕES SOBRE METEMPSICOSES: TRANSMIGRAÇÃO DE “ALMA” E “SENTIMENTO ÍNTIMO”

6.1 A Decadência de Dois Grandes Homens

O conto machadiano de 1873, “Decadência de dois grandes homens”, publicado originalmente no *Jornal das famílias*, coincide em data de publicação com o longo e prolífero artigo do autor “Instinto de Nacionalidade”, um de seus escritos de crítica mais célebres, em que a busca pela nacionalidade na literatura é abordada no Romance, na Poesia, no Teatro e na Língua.

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás malformadas ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nessas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais. A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio (ASSIS, 2019, p. 433)

Em busca sempre daquilo que tornaria genuína a literatura praticada no Brasil, Machado, em “Instinto de Nacionalidade” se pergunta sobre a originalidade dos autores brasileiros em todos os âmbitos:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há como negar que semelhante preocupação é sintonia de vitalidade e abono de futuro [...] a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. (ASSIS, 429, 2013)

Nesse trecho, o crítico reconhece a importância da natureza ou “cor local”, como será dito mais adiante por ele, contudo, há a grande preocupação tanto pelo rompimento com o indianismo, como da excessiva presença europeia na poesia brasileira, a exemplo da nossa poesia árcade que foi uma transferência de temas europeus para um Brasil que não remetia a eles, por exemplo a tópica pastoril.

Machado analisa a tênue linha em interiorizar a nação indígena, essa última relevando o passado glorioso; a imposição do Velho Mundo no Brasil faz Machado pensar que nem indígena, nem europeia é a nossa literatura.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 2013, p. 432-434)

“Um homem de seu tempo”, segundo Machado, é nessa linha de raciocínio que pensamos a literatura mundial ser atemporal em suas questões, por isso o interesse na literatura fantástica que traz seus temas e sua teia narratológica.

A professora Greicy Bellin concorda em seu artigo “Machado de Assis e ‘O Instinto de Nacionalidade’: O nacionalismo romântico sob suspeita.

Da mesma forma que em “Ideias sobre o teatro”, o autor reclama da influência estrangeira, cuja presença constante caminha na contramão dos anseios literários nacionalistas. Em “Instinto de nacionalidade”, tais anseios darão lugar à noção de “sentimento íntimo”, segundo o qual o escritor não precisa necessariamente remeter a dados locais para que seja considerado “um homem de seu tempo e de seu país.” (BELLIN, 2014, p. 216)

Lembrando que em 1873, o Brasil ainda sofria reverberações da Guerra do Paraguai (1864-1870), segundo Hélio de Seixas Guimarães em *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, já anunciava uma união brasileira, já que a convocação ocorre de norte ao sul, unindo, de certo modo, brasileiros de todo o território: “A Guerra do Paraguai produzira um impacto razoável sobre o nacionalismo exclusivista forjado pelo Romantismo, contribuindo para alterar a imagem do país e influenciando diretamente nos assuntos e no tom da produção literária.”. (GUIMARÃES, 2001, p. 55).

Machado em “O Instinto de Nacionalidade” teme a falta de originalidade em solo brasileiro, já que nem indígenas, nem europeus formam a literatura brasileira, influenciam, sim, mas não devem ser o pilar principal, fora os negros que aqui vieram como escravos, que foram apagados da nossa literatura “inicial” como diz Machado, portanto, a *brasilidade*, termo que o autor carioca vai buscar durante toda a sua vida literária, ser tão cara ao estudioso machadiano.

Mesmo se reconhecemos que deve haver a separação de Machado contista e Machado crítico literário, contudo, sua própria crítica pode ser aplicada a este conto que ora tratamos e encontra nele o desenvolvimento de um cunho fantástico oitocentista brasileiro, já que apresenta a hesitação todoroviana, a ambiguidade, o terror, a loucura o gótico, a teoria da

metempsicose, mas, principalmente, a busca por um sentimento íntimo que expressasse tais elementos.

Começamos com a trama de “Decadência de dois grandes homens”. O conto se inicia com a frase que vai conferir *verossimilhança* -pois o narrador se apresenta como confiável, trata-se de um médico, saudável em suas faculdades mentais, aparentemente. O narrador-personagem está no Rio de Janeiro a trabalho, para tratar questões políticas, até se interessar por um sujeito particular que frequenta o Café Carceler.

É verdade que este estabelecimento realmente existiu, sendo a primeira sorveteira brasileira, dados como esse dão *verossimilhança* à narrativa, levando o leitor a não questionar as primeiras linhas, mantendo o pacto narrador/personagem:

Os antigos frequentadores do Café Carceler hão de recordar-se de um velho que ali ia todas as manhãs às oito horas, almoçava, lia os jornais, fumava um charuto, dormia cerca de meia hora e saía. Estando de passagem no Rio de Janeiro, aonde viera para tratar questões políticas com os ministros, atirei-me ao prazer de estudar todos os originais que encontrava, e não tenho dúvida em confessar que até então só tinha encontrado cópias. O velho apareceu a tempo; tratei de analisar o tipo. (ASSIS, 1973, p. 151)

Lembremos de “O homem da multidão” de Poe nesse início de narrativa, e que o protagonista-narrador poeano fala sobre seu interesse no homem que passa pelo “Café D...” em Londres, e na narrativa machadiana, o narrador autodiegético observa o assíduo frequentador do café carioca. Notemos uma singela crítica acerca da originalidade quando diz “atirei-me ao prazer de estudar todos os originais que encontrava [...] até então só tinha encontrado cópias” (1973, p. 151). O tema originalidade possuirá uma certa centralidade na voz do narrador que aparenta interesse obsessivo acerca disso, já que as cópias o entediam, então, o narrador se põe a observar o velho, a quem cultiva interesse singular, começando a segui-lo, tal qual a figura que aparece na narrativa de Poe.

Era ele homem de seus cinquenta anos, barbas brancas, olhos encovados, cor amarela, algum abdômen, mãos ossudas e compridas. Comia vagorosamente [...] dormia plácido e risonho como se algum sonho agradável lhe estivesse dançando no espírito; às vezes abria os olhos, contemplava o vácuo, e continuava a dormir tranqüilamente. (ASSIS, 1973, p. 151-152).

Observemos essa passagem em que o narrador, Miranda, observa o outro, a descrição nos causa certa dualidade: a aparência amarelada, os ossos à mostra, a vagarosidade no ato de comer, uma descrição impactante talvez de um ser próximo à morte? Lembremos a

abordagem sobre as cores Eva Heller em *A psicologia das cores como as cores afetam nossas emoções*:

A mais ambígua das cores, o amarelo do ouro [...] junto ao vermelho e ao azul, é uma das cores primárias, que não pode ser obtida pela mistura de outras cores [...] nenhuma outra cor é tão instável quanto ela [...] mais do que todas as outras cores, ela depende das cores combinadas a ela [...] a cor dos desprezados e dos traidores [...] O deus grego Hélios quis se libertar de sua amada Clítia [...] converteu-a em girassol. Por isso os girassóis fitam continuamente o Sol. [...] amarelo significa traição na política. (HELLER, 2018, p. 85-88)

Não por um acaso, o aspecto amarelado do homem observado por Miranda terá profundo peso na história do personagem, que se revela um traidor da república romana como veremos à frente.

Outra percepção é quando esse personagem dorme, há vida no sono como o riso, um dançar do espírito, quando acordado a monotonia parece reinar a contemplação do vácuo, os olhos cavados, que insinua, fazem-no parecer mais próximo da morte do que da vida.

O acadêmico Marcelo J. Fernandes em sua dissertação de Mestrado, intitulada “Machado de Assis quase macabro” de 1999, especula que:

[...] nos contos que são objeto deste ensaio, a aparição de um espectro fantástico, aventuras absurdas e rocambolescas, ameaças de morte, encontros com cientistas insanos e aéticos ou viagens astrais, isto é, todos sucessos extraordinários (= extra-ordem, fora de ordem) estarão justificados no espaço onírico; o fantástico opera no plano inconsciente, exatamente na fresta crepuscular entre a vigília e o sono. Desta forma, a retomada do equilíbrio inicial coincide com a própria retomada de consciência. (FERNANDES, 1999, p. 4)

Mesmo que o espaço onírico seja, sim, um aspecto do fantástico machadiano, não podemos esquecer que a base da narrativa machadiana é a hesitação, ou seja, a certeza do onírico, da loucura ou do fantástico é propositalmente suspensa na narrativa, muito embora Fernandes os compare às narrativas do francês Théophile Gautier (1811-1872), o que não nos interessa aqui, essa ambiência onírica nos é importante:

um padrão típico das narrativas fantásticas de Théophile Gautier, ambientadas no espaço onírico. Para efeitos de classificação, as obras foram divididas em gautierianas e não-gautierianas. Por diluir, desfazer ou racionalizar invariavelmente o inexplicável no desfecho das narrativas, a produção fantástica machadiana pode ser classificada como “quase-macabra”. (FERNANDES, 1999, p. 1)

Veremos que em “Decadência de dois grandes homens” o onírico, embora presente, não deslegitima o fantástico literário machadiano, pelo contrário, nessa narrativa há várias nuances que podem ser interpretadas pelo estudioso ora como onírico/opioide, fantástica/metempsicose, macabra/terror/horror e, também, fantástica e gótica.

A escolha por Théophile Gautier para análise das narrativas machadianas poderia ser mais substancial do que nossa opção por estudiosos do fantástico, do romantismo e do gótico. Todavia, Gautier foi escritor fantástico e não, propriamente, um crítico que relativizou essas formas narrativas como Todorov, Filipe Furtado ou Botting, optamos por não nos servir de suas ideias na presente tese.

Passemos para da primeira impressão de Miranda com relação ao estranho às suas especulações acerca do homem. O narrador intrigado pede a um caixeiro mais informações, não obtendo uma resposta satisfatória. O médico mineiro tenta, então, travar conversa com o desconhecido, mas, sem sucesso, a abordagem é pouco frutífera e findo o ritual do senhor de almoçar, ler, fumar, dormir, pagar a conta e ir embora, Miranda o segue, certo de que encontrará alguma resposta para sanar sua curiosidade.

Acompanhei-o imediatamente; mas o homem tendo chegado à esquina, voltou e foi até a outra esquina, onde se demorou, seguiu por uma rua, tornou a parar e a voltar, a ponto que eu desisti de saber onde iria ele ter, tanto mais que nesse dia devia entender-me com um dos membros do governo, e não podia perder a ocasião. (ASSIS, 1973. p.152)

No dia seguinte ao ocorrido, 15 de março, Miranda volta ao seu objetivo de travar conversa com o desconhecido, assim sendo, senta-se à sua frente, oferecendo um jornal, sabendo já ser costume do outro, apresentando-se:

A expressão dos olhos, que de ordinário era morta e triste, nessa ocasião tinha um quê de terror. Supondo que ele quisesse dizer-me alguma coisa, fui o primeiro a dirigir-lhe a palavra.

— Não lê os jornais?

— Não, respondeu-me ele com voz sombria; estou pensando...

— Em quê?

O velho fez um movimento nervoso com a cabeça e disse:

— São chegados os idos de março!

Estremeci ouvindo esta singular resposta, e o velho, como se não visse o movimento, continua:

— Compreendes, não? É hoje um tristíssimo aniversário.

— A morte de César? perguntei eu rindo.

— Sim, respondeu o velho com voz cavernosa.

Não tinha que ver; era algum homem maníaco; mas que havia de comum entre ele e o vencedor das Gálias? A curiosidade cresceu [...]. (ASSIS, 1973, p. 152-153)

Temos a ambiguidade instaurada no narrador-personagem, Jaime, nome do interlocutor é ao mesmo tempo terrível e maníaco. A sua vida do homem parece se esvaindo, segundo Miranda, ao mesmo tempo, ele é triste e sombrio.

O jovem médico insiste na conversa, querendo observá-lo melhor, nesse momento, há uma descrição macabra de Jaime, cujos olhos, segundo o narrador, “rolavam dentro das órbitas como favas nadando em prato de molhos” (ASSIS, 1973). Percebamos que pela tessitura do texto, a imagem que nos vem de Jaime é grotesca, repulsiva.

Botting em *The Goth* postula sobre a imagem macabra: “Todos os objetos macabros e sombrios de fascínio mórbido e melancólico – sinalizam a terrível presença do passado Gótico.” (BOTTING, 1996, p. 95, trad. nossa)²⁵. No caso de Jaime, ele é o próprio objeto gótico com um passado sombrio e, essas sombras que carrega de seu passado, vai se refletir em sua casa.

A casa e o personagem fantástico têm muito em comum: um é a exteriorização do outro:

[...] eu quis acompanhá-lo a casa, que era na Rua da Misericórdia. Consentiu nisso com verdadeira explosão de alegria. A casa dizia com o dono. Duas estantes, um globo, vários alfarrábios espalhados no chão, uma parte sobre uma mesa, e uma cama antiga.
Eram seis horas da tarde quando entramos. Jaime tremia quando chegou à porta da sala. (ASSIS, 1973, p. 154)

O narrador configura o ar gótico à casa, mas também ao próprio Rio de Janeiro, lembremos da cor local, quando em conversa com o interlocutor releva: “Vi que o homem não estava para conversa; a fronte se lhe entristecia cada vez mais como a Tijuca quando está para cair temporal.” (ASSIS, 1973, p. 153).

Durante a conversa, antes de irem para a casa de Jaime, este oferece a Miranda um charuto “(são) opiados grande recurso para quem quer esquecer um grande crime. Quer um?” (1973, p. 153).

Miranda acaba aceitando, mas guarda o presente do amigo para outra ocasião, afirmando que não tem crimes que o obriguem a fumar o charuto opiado, após a conversa ser

²⁵ *all the macabre and gloomy objects of morbid fascination and melancholy—signal the awful presence of the Gothic past.*

preenchida por silêncio, o médico mineiro de passagem pelo Rio de Janeiro tenta puxar assunto, colocando-se ao seu dispor como um amigo, eis que Jaime assim responde:

— Simpatizo muito com o senhor; quer que eu seja seu amigo?

Luziram os olhos do homem. [...]

— Meu patrício então?

— Creio.

— Meu patrício!...

E dizendo isto o velho teve um sorriso tão infernal, tão sombrio, tão lúgubre, que eu tive idéia de ir embora. Reteve-me a curiosidade de chegar ao fim. Jaime não prestava atenção ao que se passava ali; exclamava de quando em quando:

— Os idos de março! os idos de março! (ASSIS, 1973, p. 154)

Mais uma vez, de louco e maníaco, o médico muda de opinião, vendo o sorriso infernal, o sombrio e o lúgubre, pressupostos góticos (*cf.* Botting), podemos supor que Jaime é, em sua essência, um personagem gótico, tanto pelas suas revelações acerca do passado, um personagem de cunho fantástico oitocentista pela hesitação e dualidade, confundindo tanto a nós, leitores, quanto a seu mais novo amigo, o médico Miranda, aguçando ainda mais a curiosidade.

O conto, no momento em que Miranda é convidado para a casa de Jaime, de fato, começa a ganhar ar sobrenatural, primeiramente temos a presença de um gato, o que nos remete imediatamente à narrativa poeana de 1843, *The black cat*, “O gato preto”, ambos os gatos são negros e têm nomes referentes aos clássicos, Pluto, nome do felino poeano alude ao deus da morte romano, já Júlio, ao imperador romano. Miranda descreve o animal:

[...] pulou da mesa, onde se achava acorocado, um enorme gato preto. Não fugiu; saltou aos ombros de Jaime. Este tremeu todo e procurou aquietar o animal passando-lhe a mão pelo lombo [...] o gato pulou depois à mesa e fitou em mim dois grandes olhos verdes, fulminantes, interrogadores; compreendi o susto do velho. (ASSIS, 1973, p. 154-155)

Logo depois do horror, Miranda acredita ser “pueril assustar-me quando o animal era tão manso, ainda que não compreendi o medo do velho quando entrou. Haveria alguma coisa entre aquele homem e aquele bicho?” (ASSIS, 1973). O assunto, então, envereda-se para a metempsicose, tema que também será abordado por Poe em comparação a “Decadência de dois grandes homens”; a narrativa de 1832 “Metzengerstein”.

O horror nos contos de Poe exhibe um fascínio mórbido por coisas sombriamente exóticas, configurações que espelham estados extremos de

consciência perturbada e imaginação excessiva, apresentando belezas fatais, assombrações sangrentas, sepultamentos prematuros e terrível metempsicose. Os desejos humanos e as neuroses estão vestidos com os lúgubres matizes do sobrenatural na medida em que pesadelo e realidade se tornam entrelaçados. (BOTTING, 1996, p. 78)²⁶

O que se fala sobre a metempsicose, entretanto, está ligado ao misticismo, ao religioso, mas também ao gótico, ao onírico, como diz Botting no excerto acima, onde sonho e realidade se misturam, lembramos que Miranda aceitou um charuto contendo uma substância alucinógena, que pode ou não influenciar os fatos que se seguem, deixando a hesitação e a desconfiança no leitor.

— Acredita em metempsicose? perguntei eu.

[...]

— Se acredito? Em que queria o senhor que eu acreditasse?

— Um homem instruído, como o senhor, não devia crer em tolices desta ordem, respondi [...].

— Meu caro senhor, disse ele; não zombe assim da verdade; nem zombe nunca de filosofia nenhuma. Toda a filosofia pode ser verdadeira; a ignorância dos homens é que faz de uma ou de outra crença da moda. (ASSIS, 1973, p. 155)

Retomemos a ideia do “Instinto de Nacionalidade”, em que Machado crítico literário filosofa em relação ao romantismo, o indianismo e como os elementos brasileiros são usados erroneamente pelos escritores. Pensemos na possibilidade de Miranda, o jovem médico e entusiasta do novo, da moda, da política e do original, em um embate intelectual com Jaime, um homem mais velho, experiente, e pelo ponto de vista do seu interlocutor, ambíguo. O debate se dá entre o são, genial, original e o insano, maníaco, horrendo, mas este último despertaria evidente interesse pela sua excentricidade ou seria também por uma pretensa originalidade?

Esse é o ponto em que faremos a junção do original, da metempsicose, do horror e da figura felina tanto de Poe quanto de Machado; Jaime acredita ser Marco Bruto, o assassino de Júlio César e a alma de Júlio se encontra no corpo do animal, logo, como são os “idos de março”, Jaime ou Bruto, acredita que, à meia-noite, ele também sofrerá da metempsicose, transformando-se em um rato, que deve ser devorado pelo gato, reparando um erro histórico:

²⁶ “The horror in Poe’s tales exhibits a morbid fascination with darkly exotic settings mirroring extreme states of disturbed consciousness and imaginative excess, presenting fatal beauties, bloody hauntings, premature entombment and ghastly metempsychosis. Human desires and neuroses are dressed in the lurid hues of the supernatural to the extent that nightmare and reality become entwined”. (BOTTING, 1996, p. 78.). [trad. nossa]

Por mais extravagante que estas palavras pareçam ao frio leitor, confesso que me causaram profunda sensação. Recuei a cadeira e contemplei a cabeça do velho. Pareceu-me que a iluminava a virtude romana. [...]

— Marco Bruto sou, disse, ainda que esta revelação lhe cause espanto. Sou aquele que encabeçou a momentânea vitória da liberdade, o assassino (em que me pese o nome!), o assassino do divino Júlio.

E voltando os olhos para o gato, que estava sobre uma cadeira, entrou a contemplá-lo com uma expressão de arrependimento e dor. (ASSIS, 1973, p. 156-157)

O gato machadiano pode trazer consigo a alma de Júlio César, o de Poe, Pluto, o poder de retornar dos mortos, ambos pretos, imponentes, que trazem o mau agouro a quem os adota.

Vejamos o assombro do personagem-narrador poeano frente ao gato:

Ai de mim! Nem de dia nem de noite era-me dado mais gozar a bênção do repouso! Durante o dia, o bicho não me deixava um só momento e, de noite, eu despertava, a cada instante, de sonhos de indizível pavor, para sentir o quente hálito daquela coisa no meu rosto e o seu enorme peso, encarnação de pesadelo, que eu não tinha forças para repelir, oprimindo eternamente o meu coração! (POE, 1996, p. 298-299)

Percebamos que em ambas as narrativas há alusão a pesadelos, sonhos, universo onírico, tangenciando a morte, mas, mais que isso, é o sonho o principal motivo de pavor, tanto de “O gato preto”, quanto de “Decadência de dois grandes homens”, título já ambíguo como podemos especular nessa altura da análise, quais os grandes homens que decaíram?

Júlio César como um gato e Bruto como rato ou, se pensarmos no “Instinto de Nacionalidade” a decadência seria do romantismo indianista e o parnasianismo e seus grandes nomes? A república brasileira, recém instaurada, a monarquia bamba envolta em guerras, todas essas questões são, sim, potenciais decadências na época do decadentismo byroniano brasileiro, por exemplo.

Jaime diz:

— Ouça mancebo; o senhor é filho de um século sem fé nem filosofia; não conhece o que é a cólera dos deuses.

Também eu nasci neste século; mas trouxe comigo as virtudes da minha primeira aparição na terra: corpo de Jaime, alma de Bruto [...] consolei-o como pude, enquanto o gato, trepado à mesa, veio acariciá-lo com uma afeição bem contrária à índole de uma onça (ASSIS, 1973, p. 157)

Jaime explicita as suas ideias com relação ao presente, de modo categórico: o passado é glorioso, mas o presente é decadente, em “Instinto de Nacionalidade”, Machado crítico

literário analisa essa situação dialeticamente, não condenando o indianismo, mas apontando as falhas que seu uso pode apresentar.

Interessante notarmos que ao falar do gato, Machado se refere a um animal brasileiro, a onça, recolocando a narrativa em solo brasileiro, fazendo o embate passado *versus* presente, Júlio com suas ideias políticas *versus* as novidades que trazia Bruto, a morte, nesse caso tanto histórica como simbólica pode mostrar um conflito político, de geração e até mesmo de decadência.

No trecho de Machado, notemos também o interesse do narrador em se dirigir diretamente ao leitor, quebrando o pacto-ficcional, mas trazendo-nos para o interior da narrativa, Miranda quer provar o seu pavor, reestabelecendo a verossimilhança e esta se mantém até a meia-noite no tempo da narrativa, momento em que o senhor Jaime começa uma grotesca transformação para um rato.

Miranda fuma um pouco do cigarro opiado, enquanto Jaime comenta os grandes feitos do passado, até a meia-noite, onde a terrível transformação começa:

Nenhum rumor; o trovão não trouxera chuva [...] o meu anfitrião, sentado na cadeira de couro, olhava para mim, abrindo dois grandes olhos e eis que estes começam a crescer lentamente, e já ao fim de alguns minutos pareciam no tamanho e na cor as lanternas dos bondes de Botafogo. Depois, começaram a diminuir até ficarem muito abaixo do tamanho natural. A cara foi-se-lhe alongando e tomando proporções de focinho; caíram as barbas; achatou-se o nariz; diminuiu o corpo, assim como as mãos; as roupas desapareceram; as carnes tomaram uma cor escura; saiu-lhe uma extensa cauda, e eis o ilustre Bruto, a saltar sobre a mesa, com as formas e as visagens de um rato. (ASSIS, 1973, p. 161).

Começa, então, uma perseguição animalesca, onde Lucano é citado: “Nos altos, frente a frente, os dois caudilhos, Sôfregos de ir-se às mãos, já se acamparam” (ASSIS, 162), esse trecho faz parte do VI Canto, onde César e Pompeu se confrontam na batalha da Farsália, César é o ganhador, tendo Pompeu fugido para o Egito, na esperança de encontrar aliados, porém, é assassinado. Por “caudilhos”, entenda-se “generais”, os dois já cansados de querelas prévias, decidem acampar para uma próxima batalha.

Sobre *Farsália* (59 d. C) o professor Brunno Vinicius Gonçalves Vieira analisa que:

Sendo a *Farsália* contemporânea do *Satíricon* e da tragédia senequiana, a crítica moderna entende que essa produção está situada em um período de contraposição às formas codificadas da literatura tradicional, o que leva sua forma épica a entrar em confronto com os estandartes do estilo clássico vigente no século I a.C principalmente em relação a Virgílio, tanto no tema – uma epopeia predominantemente histórica tratando de um assunto recente

sem intervenções mitológicas – quanto na forma – abole-se distanciamento épico e o narrador se manifesta em relação aos eventos narrados. (VIEIRA, 2015 p. 7)

Por Machado ter escolhido um poema em que a mitologia não é encontrada, podemos especular que o narrador ainda tem certa desconfiança ou confiabilidade do que está acontecendo, Jaime é realmente Bruto encarnado e Júlio César é, de fato, um gato? Essa hesitação cria uma tensa querela em acreditar ou não no que está havendo, a metempsicose é real e depois de tantos séculos dois homens célebres estariam em solo brasileiro numa caçada entre gato e rato?

Finalmente, Bruto e Júlio, o imperador romano ataca sua presa, brincando com esta antes de engoli-la.

Que pena descreveria o olhar triunfante de César quando viu debaixo de si o miserando Bruto? Não conheço nada em poesia ou pintura – nem sequer na música chamada imitativa -, nada conheço que produza a impressão que me produziu aquele grupo e aquele olhar. De uma rivalidade secular [...] passava-se ali o último ato, dentro de uma sala obscura, tendo por espectador único um provinciano carioca. (ASSIS, 1973, p.162)

Miranda fala da imitação da música, conceito que abarca o teatro, mais uma vez remetendo à originalidade que ele vislumbrou, sua percepção inédita o fascina e o assombra, a ponto de pedir ao gato Júlio que: “— Não o torture mais!” (p.162), o felino parece entender o que diz, devorando o rato, também morrendo em seguida.

Vi – com horror! –, vi o corpo do nobre Bruto passar todo o estômago do divino César [...] De repente, duas luzes surgira, dos restos miserandos daquele par de antiguidades; duas luzes azuis, que subiram lentamente até o teto; o teto abriu-se e eu vi distintamente o firmamento estrelado. As luzes subiram no espaço. [...] um modo verdadeiramente mágico. (ASSIS, 1973, p. 162)

A cena é vista com horror por Miranda, que observa maravilhado, do termo “maravilhoso”, aludindo a quase um conto de fadas, duas luzes indo para o alto, abrindo o teto para o céu estrelado. Recorremos ao livro de Eva Heller acerca da cor azul, descrita como “cor da simpatia, da harmonia e da fidelidade, apesar de fria e distante, a cor das virtudes intelectuais (HELLER, 2018), contudo, passa da meia-noite, tornando o azul escuro:

O azul com a perspectiva de infinito [...] o azul é associado à fidelidade [...] Os deuses vivem no céu. Azul é a cor que os rodeia; por isso, em muitas

religiões o azul é a cor dos deuses. [...] Entre os romanos, Júpiter era o senhor dos céus, e azul era a cor de seu reino. [...] O azul é a mais fria dentre as cores. [...] O azul tem um efeito mais frio do que o branco, pois o branco significa luz – o azul é sempre o lado sombrio. [...] o azul não é aconchegante, pois ele dá a impressão visual de abrir o espaço, deixando o ar frio. [...] (HELLER, 2018, p. 23-28)

Lembremos mais uma vez da hesitação e do modo traiçoeiro que os narradores machadianos são construídos, onde há a certeza do sobrenatural, também há a incerteza, já que o médico Miranda provou do charuto com opioides e vê a si mesmo sendo transformado em uma criatura alada que passa pelos céus cariocas.

Força desconhecida me levantou também do sofá, e eu acompanhei as luzes até meio caminho. Depois seguiram elas, e eu fiquei no espaço, contemplando a cidade iluminada, tranqüila e silenciosa. Fui transportado ao oceano, onde vi uma concha à minha espera, uma verdadeira concha mitológica. Entrei nela e comecei a andar na direção do oeste. (ASSIS, 1973, p. 162)

A palavra maravilhoso faz jus nesse momento narratológico, porque o que acontece com o personagem escapa do escopo sobrenatural e ele é transportado para um mundo mitológico, alusão à deusa Afrodite que nasceu de uma concha, a mundos submersos, não descobertos e, também, azuis. O tom mitológico, entretanto, vai contra a *Farsália*, escapulindo para o maravilhoso.

Prossegui esta amável peregrinação de um modo verdadeiramente mágico. De repente senti que o meu nariz crescia desmesuradamente; admirei o sucesso, mas uma voz secreta me dizia que os narizes são sujeitos a transformações inopinadas – razão pela qual não me admirei quando o meu apêndice nasal assumiu sucessivamente a figura de um chapéu, de um revólver e de uma jabuticaba. (ASSIS, 1973, p. 162)

Essa cômica passagem assume um papel, verdadeiramente, maravilhoso, quase como a um conto de fadas, mágico, onde o rompimento com a realidade é abrupto, analisemos esse trecho como a um conto de fadas, de fato.

O nariz lembra-nos o clássico *Pinóquio* de Carlo Collodi, obra de 1883, que conta a história de um marceneiro que queria muito um filho, uma fada ouviu suas preces e faz o seu último marionete ganhar vida, o brinquedo ganha o nome de Pinóquio e toda vez que mente, seu nariz cresce, marca empírica de seus erros, corrigidos pela vida e pelo pai, a história de Pinóquio é bastante complexa, resumimos ao máximo apenas para fazer um paralelo entre o maravilhoso crescimento do nariz.

Depois de ouvir, talvez da própria realidade, Miranda concorda que o crescimento do nariz é inópia, ou seja, imperfeito, indigência, penúria, pobreza, então, magicamente o nariz se transforma em um chapéu, marca de senhores distintos no Brasil do século XIX, depois em uma fruta típica brasileira: a jaboticaba.

O grotesco risível dessa passagem não é incomum nas narrativas machadianas, assumindo mesmo um caráter onírico, maravilhoso e desprendido da realidade, depois o personagem volta para a casa ao avesso, lembrando-nos da passagem de *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll.

Após essa inusitada aventura, pessoas o cumprimentam, dizendo para Miranda se ele conhecia a “Ilha das Chuvas”, talvez uma referência às *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, o qual Machado cita em uma de suas crônicas, a de 1888 na *Gazeta de Notícias*.

Não era o *humour* de Swift, que não sorri, sequer. Ao contrário, (Joaquim Serra) o nosso querido morto ria largamente, ria como Voltaire, com a mesma graça transparente e fina, e sem o fel de umas frases nem a vingança cruel de outras, que compõem a ironia do velho filósofo. (ASSIS, 2013, p. 575, grifo do autor)

Nessa crônica, ano oficial da abolição da escravatura no Brasil, Machado faz uma homenagem ao amigo escritor Joaquim Serra, comparando o seu humor com o de Swift e o de Voltaire, lembrando que tanto o escritor inglês não possui finais felizes para seus livros, que se voltam ao introspectivo, hermenêutico e, geralmente, voltado à loucura ou a desilusão pela humanidade como aconteceu com Gulliver.

Voltando a “Decadência de dois grandes homens” e suas possíveis referências, Miranda é levado à ilha que, na verdade, era a “Praça da Constituição e mais o seu jardim pomposamente iluminado (ASSIS, p.162-163), inferimos que mesmo na possível alucinação pelo cigarro opiado ou pela maravilha que ocorre, as leis se fazem presentes, no onírico grotesco, depois da morte de Bruto, a Constituição é vista com pompa, em sonho ou pesadelo, quase etérea.

Finalmente, o médico Miranda é levado de volta à casa onde aconteceu a tragédia.

A sala estava só; nem vestígio dos dois homens ilustres. O lampião estava a expiar. Saí aterrado e descí as escadas até chegar à porta onde achei a chave. Não dormi nessa noite; a madrugada veio surpreender-me com os olhos abertos, contemplando de memória o miserando caso da véspera. (ASSIS, 1973, p. 163)

Em busca de respostas para a inusitada e original noite que se sucedeu, Miranda vai almoçar no Carceler, espantado ao ver Jaime vivo e são, a quem acreditava estar morto.

— Venha cá, venha cá! disse ele. Por que saiu ontem de casa sem falar?

— Mas... o senhor... pois César não o engoliu?

— Não. Esperei a hora fatal, e apenas ela passou, dei gritos de alegria e quis acordá-lo; mas o senhor dormia tão profundamente que achei melhor fazer o mesmo. [...]

— Efeitos do charuto que lhe dei. Teve belos sonhos, não? [...] esperarei o ano que vem. (ASSIS, 1973, 163)

Percebamos que o maravilhoso, pode não ter acontecido, sendo obra do charuto, mas, a hesitação ainda se mantém, Jaime não disse que a metempsicose, ser Bruto e o gato Júlio é uma invenção da imaginação onírica de Miranda, causada pelo charuto, mas, sim, motivo de alegria, porque não iria ser nesse fatídico ano que iria se transmutar.

Miranda, entretanto, seja por medo, decepção ou descrença, afirma:

Saí triste. Procurava o homem original e achei um maluco. Os de juízo são todos copiados uns dos outros. Conta-me até que aquele mesmo homem de Plutarco, freguês do Carceler, curado por um hábil médico, está agora tão comum como os outros. Acabou a originalidade com a maluquice. *Tu quoque, Brute.* (ASSIS, 1973, p. 163)

A narrativa termina com um misto de tristeza e incertezas, por mais que o narrador tenha escutado de alguém que Jaime possa ter sido curado de uma possível loucura, não invalida a hesitação narratológica da sua confissão prévia.

O narrador termina com uma expressão latina que significa justamente a violação de uma norma, uma transgressão como é um filho matar seu pai, mesmo que adotivo. Trata-se de versão latina da frase dita por César entre os golpes de punhal desferidos por Bruto, segundo o historiador grego Plutarco. Entre a loucura e a vivência do sobrenatural, o narrador machadiano volta a pensar que a originalidade talvez não exista, sendo ela esmagada pela perspectiva da loucura.

Especulamos que há uma observação crítica aos acadêmicos de literatura fantástica, que tentam definir um personagem como doido ou são, preferindo a insanidade para invalidar o fantástico, curando-o, deixando-o normal, ou como diz Poe sobre “O homem da multidão”, “impossível de ser lido” (POE, 1997).

6.2 Metzengerstein: Um Conto em Imitação do Alemão²⁷

Metzengerstein foi o primeiro conto de Poe impresso em jornal, o *Saturday Courier* em 14 de janeiro de 1832. Embora o subtítulo seja “uma imitação alemã”, o conto não se passa na Alemanha, e, sim, na Hungria, leste europeu, essa escolha do escritor não foi ao acaso, pois o leste europeu é lugar afamado por superstições de fantasmas, vampiros, lobisomens e é tido mormente afastado dos países considerados mais desenvolvidos como Inglaterra, França ou a própria Alemanha (cf Alexander Meireles 2004), a narrativa vem, portanto, “do leste europeu que ameaça os rígidos valores morais da sociedade Vitoriana com seu comportamento corruptor [...] (p. 4).²⁸

Outro ponto a ser destacado nesse início do conto é, justamente, o caráter “oculto” da crença da metempsicose, já que a epígrafe é retirada, *a priori*, de um expoente de uma cisão na fé cristã, Martinho Lutero (1483-1546), o padre rompe com o catolicismo, e se torna a figura central da Reforma Protestante, religião adotada pela Inglaterra e, conseqüentemente, na colônia americana.

Sobre a epígrafe “Pestis eram vivus – moriens tua mors ero.”²⁹ é em latim, não em alemão, esse fato chama atenção, em primeiro lugar, porque o conto se chama “uma imitação dos alemães”, subtítulo que não aparece nas edições brasileiras que procuramos até o presente ano e, nos deparamos com outro enigma, já que Martinho Lutero foi o responsável pela tradução alemã da Bíblia, seria possível que essa tradução pudesse ser tendenciosa. O professor e tradutor Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, alerta para essa tendenciosidade do tradutor em “Recepção da poesia erótica latina no séc. XIX: José Feliciano de Castilho e sua edição dos Amores, de Ovídio” (2009).

Castilho Antônio serve-se de uma interpretação um tanto tendenciosa do passo de Horácio, de modo a adotar um nome para os poemas mais condizente com as práticas poéticas de seu tempo e com sua concepção parafrástica da tradução [...]. (VIEIRA, 2009, p. 75)

Se Poe fez um uma narrativa imitando os contos alemães, por que a escolha de Lutero em latim e não em alemão? Outro ponto que levantamos, a Inglaterra engloba a reforma protestante, assim como a colônia, ou seja, a característica do conto ser de origem alemã é pelo *estilo* gótico? Outro problema que lidamos, de onde Poe recuperou essa citação luterana?

²⁷ Metzengerstein: A Tale in Imitation of the German

²⁸ DA SILVA, Alexander Meireles. “O BARBA AZUL”: CONTO DE FADAS OU CONTO GÓTICO?. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 3, n. 9, 2004.

Segundo nossas pesquisas achamos o site do professor doutor Felipe Aquino que leciona na “Instituto de Teologia Bento XVI” e em sua apresentação sobre “A reforma protestante e Martinho Lutero”, o historiador diz:

Após ter jantado pela última vez, diz uma narração duvidosa, Lutero com giz escreveu o verso que outrora compusera em Schmalkalden durante grave enfermidade: “Pestis eram vivus; moriens ero mors tua, Papa! – Papa, minha vida era a tua peste; minha morte será a tua morte!”. Em nossos dias a animosidade que Lutero nutriu para com o Papado e a Igreja, muito se atenuou; têm-se realizado frutuosas conversações teológicas entre católicos e luteranos, que vêm mais e mais aproximando os irmãos entre si.³⁰ (AQUINO, 2016, site).

Pensaremos nesse excerto com um aspecto religioso que não cessa nossa curiosidade com relação à epígrafe, contudo, aceitamos que seja de Lutero e que Poe já inicia seu conto com duas críticas: se o conto é imitação dos alemães, então, ele é digno de ser lido atentiosamente e, se há uma citação em latim, há, de certa maneira, um reforço de autoridade ao conto.

Ou ainda a teoria da professora americana Elizabeth Peek, que em seu artigo “Poe 's Gothic Soul in "Metzengerstein": An Invitation to Look Inside” (2017), afirma:

Edgar Allan Poe não falava alemão. Ele, no entanto, era fluente no estilo literário do gótico alemão. Esta proficiência é evidente no primeiro conto de Poe, “Metzingerstein: um conto em imitação do alemão.” Essas articulações sagazes da alma gótica fez com que muitos leitores alemães se perguntassem se Poe era, de fato, um falante de alemão. Globalmente, os críticos identificaram um tipo distintamente alemão na escrita poeana de obscuridade e melancolia. (PEEK, 2015, p. 2)

Essa afirmação explicaria a epígrafe ser em latim e não em alemão? Talvez, porém, a narrativa, no seu título, explicita, como vimos, uma possível imitação dos alemães, provavelmente, segundo a lógica de Peek, esse subtítulo seja irônico, já que há os excessos, as extravagâncias, os castelos assombrados, cemitérios abandonados, a aristocracia decadente: reis pestes, condes pestilentos, marquesas tísicas, passados mal resolvidos que voltam à tona para cobrar dívidas e profecias, sombras, fantasmagorias, ou seja, o insólito *em si* (cf Botting, 1996).

²⁹ Em vida, eu era a sua doença, morto, eu serei sua morte.

³⁰ Prof. Felipe Aquino é professor de História da Igreja do “Instituto de Teologia Bento XVI” da Diocese de Lorena e da Canção Nova, disponível em << <https://cleofas.com.br/historia-da-igreja-a-reforma-protestante-parte-1/>>> acessado em agosto de 2022.

Outro fator que salta aos olhos das referências reunidas por Peek, é o fato de a frase ser direcionada ao Papa, o que insere o original de Lutero no contexto anticlerical, sendo a doutrina de Lutero, não ele mesmo, uma “doença” ao Papa em vida e uma “morte” a ele, no caso do protestante ter morrido. Já sem a evocação ao pontífice, como ocorre em Poe, percebemos o surgimento de um dado fantasmagórico, uma ideia de conflito *post-mortem* que prenuncia a metempsicose cara ao conto.

Então, a imitação alemã seja apenas pelo estilo gótico usado e narrado em terceira pessoa, retomando o gótico europeu de Mary Shelly, Hoffmann, John Willian Polidori (1795-1821), lembrando que o próprio Botting pensa o gótico como a “literatura do excesso e da transgressão” (*in Gothic* 1996), contudo, a terceira pessoa, não está sozinha, há ainda um outro narrador extradiegético que conduz o pacto ficcional narrador/leitor inicial.

O HORROR e a fatalidade têm tido livre curso em todos os tempos. Por que então datar esta estória que vou contar? Basta dizer que, no período de que falo, havia no interior da Hungria, uma crença bem assentada, embora oculta, nas doutrinas da metempsicose. Das próprias doutrinas, isto é, de sua falsidade, ou de sua probabilidade, nada direi. Afirmo, porém, que muito de nossa credulidade (como diz La Bruyère, explicando todas as nossas infelicidades) *vient de ne pouvoir être seuls*³¹. Mas havia na superstição húngara alguns pontos que tendiam ao absurdo. Diferiam os húngaros, bastante essencialmente de suas autoridades. (POE, 1997, p. 223-224)

Esse narrador de fora da diegese traz questões abordadas no conto, mas de maneira a manter a ambiguidade da história, tentando se isentar de qualquer posição quanto à metempsicose, deixando a cargo do leitor crer ou não em sua veracidade, a mistura de Lutero em citação imprecisa, metempsicose, leste europeu e terceira pessoa com uma narrativa ambígua são, cremos, a mistura ideal para o gótico transgressor como o de *Dracula* (1897), do irlandês Bram Stoker (1847-1912).

Essas possíveis incongruências, aliás, dariam a Metzengerstein fórum de originalidade. Retomemos o prefácio que Poe escreveu a sua primeira reunião de contos publicada em 1839, *Tales of Grottesque and Arabesque*, “Histórias do grotesco e arabesco”, essa questão da imitação alemã de seus contos é retomada, ao que parece, respondendo a possíveis críticas negativas a seu trabalho. Neste texto curto, mas impactante, Poe parece argumentar, à maneira do sentimento íntimo machadiano, que esses temas não vêm apenas da Alemanha, mas da alma:

³¹Todo o nosso mal vem de não poder ficar só (trad. nossa).

sou levado a pensar que foi esse predomínio do “arabesco” em meus contos sérios que induziu um ou dois críticos a me tacharem, com toda a amizade, daquilo que lhes agrada chamar de “germanismo” e soturnez. A pecha é de mau gosto, e as razões da acusação não foram suficientemente examinadas. Admitamos por um momento que as “peças de fantasia” aqui apresentadas sejam mesmo germânicas, ou o que for. Neste caso, o germanismo seria “o estado de espírito” de agora. Amanhã posso ser tudo exceto germânico, tal como ontem fui qualquer outra coisa. [...]Mas a verdade é que, salvo uma única exceção, em nenhuma destas histórias o estudioso reconhecerá as características próprias daquela espécie de pseudo-horror que aprendemos a chamar de germânico, sem outra razão melhor a não ser que alguns dos nomes secundários da literatura alemã passaram a ser identificados com seus disparates. Se o terror é a tese em muitas criações minhas, afirmo que o terror não é da Alemanha, e sim da alma – deduzi este terror apenas de suas fontes legítimas e o levei apenas a suas legítimas consequências. (POE, 1978, p.473, Trad. BOTTMANN, 2011)

Entendemos, nos limites desta tese, que a reivindicação de originalidade requerida por Poe, mesmo em se tratando de temas explorados por autores alemães, é correlata ao que Machado parece requerer com a ideia de que “sentimento íntimo”. Haverá espaço para a alma americana de Poe recriar o tratamento do terror sem que isso o sujeite, de um ponto de vista negativo como parece ser o da sua crítica, aos autores europeus precursores do gênero.

Analisando esse primeiro contato com o narrador, concordamos com Filipe Furtado em *A construção do fantástico na narrativa* (1980):

[...] convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na acção. Por isso, (o tipo de) narrador deve ser considerado um fator importante quando se pretende estabelecer com clareza a delimitação do gênero [...] a instauração de um narrador onisciente ou quase [...] (deverá conhecer a história ou personagens) de forma incompleta e apenas com o grau de minúcia suficiente para poder contar a história de modo aceitável.

Mesmo a observação de uma reduzida amostragem de obras de ficção fantástica revela um acentuado predomínio do uso da primeira pessoa [...] (em terceira pessoa) patenteia-se frequentemente desde o início da história e, por vezes, antes dela começar. (FURTADO, 1980, p. 112-115)

É também a esse narrador as conjecturas acerca da metempsicose, observemos junto à citação de Bruyère, que já foi usada como epígrafe em outro conto poeano, “O homem da multidão”, mote para a narrativa machadiana “*Só!*”. E, mais uma peça do quebra-cabeça é a citação de outro francês (vejamos que nunca um alemão) “[...] cito as palavras dum sutil e inteligente parisiense —, *ne demeure qu’une seule fois dans un corps sensible :au reste, un*

cheval, un chien, un homme même, n'est que la ressemblance peu tangible de ces animaux".³² (POE, 1997).

Pelas nossas pesquisas e mesmo contando com a nota do tradutor Oscar Mendes que utilizamos na presente tese, não há uma menção a quem, de fato, pertenceu essa citação do “sutil e inteligente parisiense”, presumimos ser o narrador extradiegético falando de alguém que admira ou se trate de uma inserção para ambientar a metempsicose em um argumento de autoridade, pois no parágrafo seguinte já se segue a rivalidade das duas famílias, uma que dá nome ao conto, os Metzengerstein e seus rivais de eras imemoráveis, os Berlifitzing.

Mais uma vez, recorreremos a dicionários, artigos, livros e compêndios linguísticos da língua alemã e não há uma tradução para os nomes das famílias, nem mesmo em húngaro, cremos que o autor imitou, de fato, a fonética e a escrita aos moldes alemães, sem, denotar um significado.

A narrativa é centrada na rixa entre as ilustres casas de Metzengerstein e de Berlifitzing datada de “séculos em discórdia. Jamais houvera antes suas casas tão ilustres acirradas mutuamente por uma hostilidade tão mortal” (POE, 1997).

Há uma profecia que ronda as duas famílias, recurso caro ao gótico (*cf* Furtado), e essa profecia será a chave para que entendamos o conto como fantástico, assim como em “A decadência de dois grandes homens” de Machado, onde Jaime também profetiza a noite fatídica como a vingança de Júlio César sobre Bruto, o narrador extradiégico cita a profecia que vai acompanhar toda a obra:

Parece encontrar-se a origem desta inimizade nas palavras duma antiga profecia: ‘Um nome elevado sofrerá queda mortal quando, como o cavaleiro sobre o seu cavalo, a mortalidade de Metzengerstein triunfar da imortalidade de Berlifitzing.’

Decerto as próprias palavras tinham pouca ou nenhuma significação. Mas as causas mais triviais têm dado origem – e isto sem remontar a muito longe – a conseqüências, igualmente cheias de acontecimentos. Além disso, as duas casas, aliás vizinhas, vinham de muito exercendo influência rival nos negócios de um governo movimentado. (POE, 1997, p. 224).

A profecia, vista pelo narrador como pouco ou nenhum significado, pode parecer um jogo de palavras, porém, lembremos que o gótico se vale do passado mal resolvido, se a profecia ainda não foi cumprida, há um passado mal resolvido, além da querela das duas

³² “permanece apenas uma vez em um corpo sensível: para o resto, um cavalo, um cachorro, até mesmo um homem, é apenas a semelhança intangível desses animais” (trad. nossa).

famílias, a sombra do passado vinculado à profecia, faz com que a paz não seja alcançada, nem por um, nem por outro.

Tendo a profecia como um fator que atrela as duas famílias ao passado mal resolvido, o ódio que ambos alimentam é mais acentuado pelo fato de serem vizinhos, sobre isso, o narrador atrela ao fato de:

É coisa sabida que vizinhos próximos raramente são amigos e os habitantes do castelo de Berlifitzing podiam, de seus altos contrafortes, mergulhar a vista na janela do palácio de Metzengerstein [...] essa exibição duma magnificência mais que feudal era pouco propícia a acalmar os sentimentos irritáveis dos Berlifitzing, menos antigos e menos ricos. (POE, 1997, p. 224)

Desse trecho, podemos ter uma suposição do porquê o conto não se chama Metzengerstein e Berlifitzing, pois esse último alimenta o ódio por ser menos antigo e abastado, endossando que os Metzengerstein sobrepunham sobre eles, segundo a profecia, já que, desde eras antigas, as duas casas vizinhas disputam a hegemonia do poder:

A profecia parecia implicar - se é que implicava alguma coisa - um triunfo final da parte da casa mais poderosa já, e era sem dúvida lembrada, com a mais amarga animosidade, pela mais fraca e de menor influência. (POE, 1997, p. 224)

Foquemos nos personagens principais do conto, o conde de Guilherme de Berlifitzing está “um velho enfermo e caduco, sem nada de notável [...] a não ser uma paixão tão louca por cavalos [...]”³³ (POE, 1997, p.224). Já o inimigo o barão Frederico de Metzengerstein é jovem, sem nem atingir a maioridade e órfão, contudo, o que chama atenção nesse personagem é a comparação que o narrador faz com Herodes ³⁴, segundo o professor israelense Aryeh Kasher, que traz uma visão psicológica o tirano, diz:

O enigma do rei Herodes como um tirano cruel e sanguinário, por um lado, e um grande construtor, por outro, é discutido em um estudo sistemático

³³ Segundo nossas pesquisas em dicionários mitológicos como o de Pierre Grimal “Mitologia Grega”, o cavalo é um ser admirado pelos antigos, não só pelos gregos, sua presença imponente e força é constantemente ligada ao deus dos mares Poseidon.

³⁴ Informações do escritor Aryeh Kasher (1935-2011), ganhador do prêmio Bialik de 1990 de literatura hebraica e professor da Universidade de Tel Aviv.

The enigma of King Herod as a cruel bloodthirsty tyrant on the one hand, and a great builder on the other is discussed in a systematic modern historical and psychological study. It seeks to unravel the contradictory historic mystery of the man and his deeds. [...] a new comprehensive, pioneering study on the intriguing personality of Herod, also using the insights of psychology. [...] He grew up with an ambiguous identity and suffered from feelings of inferiority. Haunted by persecutory delusions, he executed almost any suspect of treason, including his wife and three sons.

histórico e psicológico moderno. Busca desvendar o contraditório mistério histórico do homem e de seus feitos. [...] um novo estudo abrangente e pioneiro sobre a intrigante personalidade de Herodes, também usando os insights da psicologia. [...] Ele cresceu com uma identidade ambígua e sofria de sentimentos de inferioridade. Assombrado por delírios persecutórios, ele executou quase todos os suspeitos de traição, incluindo sua esposa e três filhos. (KASHER, 2008, p. 1-5)

Ainda, segundo o narrador, Frederico de Metzengerstein:

Ultrapassou, de longe, as expectativas de seus admiradores entusiastas. Orgias vergonhosas, flagrantes perfídias, atrocidades inauditas deram logo a compreender a seus apavorados vassalos que nenhuma submissão servil de sua parte e nenhum escrúpulo de consciência da parte dele lhes poderia de ora em diante garantir a segurança contra as implacáveis garras daquele mesquinho Calígula³⁵. (POE, 1997, p. 225)

Com a péssima fama se alastrando pelo povo, as pessoas desconfiaram que foi ele quem colocou fogo nas propriedades do velho Berlifitzing, contudo, foi confirmado que o único descendente dos Metzengerstein se encontrava “mergulhado em funda meditação – num vasto e solitário aposento superior do palácio senhorial dos Metzengersteins” (POE, p. 225). Até o rebelde Frederico prefere o silêncio de seu palácio e lá meditar, enquanto escuta a algazarra do incêndio do vizinho Berlifitzing, entre os gritos desesperados e o silêncio do cômodo, o barão Frederico de Metzengerstein observa:

As ricas, embora desbotadas, colgaduras que balançavam lugubrememente nas paredes representavam as figuras sombrias e majestosas de milhares de antepassados ilustres. Aqui, padres ricamente arminhados e dignitários pontificais, familiarmente desejos dum rei temporal, ou reprimiam com o *fiat*³⁶ da supremacia papal o cetro rebelde do Grande-Inimigo. Ali, os negros e altos vultos dos príncipes de Metzengerstein – os musculosos corcéis de guerra pisoteando os cadáveres dos inimigos tombados – abalavam os nervos mais firmes, com sua vigorosa expressão; e aqui, ainda, voluptuosos e brancos como os cisnes, flutuavam os vultos das damas de outrora, nos voleios duma dança irreal, aos acentos duma melodia imaginária. (POE, 1997, p. 225)

³⁵ (Calígula o 3º imperador de Roma). Entre os imperadores que sucederam Augusto, Caio César Germânico, mais conhecido pela alcunha de Calígula, é considerado pela tradição como aquele que melhor personifica o autoritarismo imperial. A violência e idiossincrasia de seus atos são relatadas por seus contemporâneos com tal ênfase que permitem aos historiadores investigar como parte da sociedade romana, em especial setores de uma elite política letrada, estabelece uma relação de difícil aceitação do poder pessoal do imperador, especialmente quando esse poder é assegurado pelo uso da força. (CUNHA, Hugo. Poder e violência em Sêneca na época de Calígula (Século I. DC): Um estudo de *A Ira*. Mestrado, Niterói, 2015, p. 25).

³⁶ Nota de tradução: fiat do latim “faça-se”.

O Gótico aqui está refletindo a alma do barão Frederico de Metzengerstein, taciturno, lúgubre, sombrio e majestoso como os antepassados, contudo, há uma decadência no cômodo, vultos e sombras, embora exista também a figura do cavalo e, o que acreditamos, ser uma dança macabra das damas em danças irreais ou insólitas, “duma melodia imaginária” (POE, 1997), ou seria da morte que as leva?

No momento da contemplação de Frederico Metzengerstein a uma tapeçaria do cômodo, acontece um incêndio nas propriedades de Berlifitzing, ceifando a vida do inimigo, trazendo à tona a velha profecia que os Metzengersteins seriam a família a ter a hegemonia das terras incalculáveis do reino húngaro.

[...] seus olhos voltaram involuntariamente para a figura dum enorme cavalo, dum colorido fora do comum, representado na tapeçaria como pertencente a um antepassado sarraceno da família de seu rival. O cavalo se mantinha, no primeiro plano do desenho, sem movimento, como uma estátua, enquanto que, mais para trás, seu cavaleiro derrotado parecia sob o punhal dum Metzengerstein. Abriu-se nos lábios de Frederico uma expressão diabólica, ao perceber a direção que seu olhar tinha tomado, sem que ele o houvesse notado [...] (POE, 1997, p. 226)

O momento insólito que se segue é possivelmente sincrônico com a morte do conde Guilherme de Berlifitzing, que se embrenha no fogo do estábulo para salvar seus cavalos, então, Frederico tem uma visão da tapeçaria que observava:

Quanto mais olhava, mais absorvente se tornava o feitiço, mais impossível lhe parecia poder arrancar seu olhar do fascínio daquela tapeçaria. Mas a algazarra lá de fora se tornou de repente mais violenta e, com um esforço constrangedor, desviou sua atenção para o clarão de luz vermelha lançado em cheio sobre as janelas do aposento pelas cavaliças chamejantes. A ação, porém, foi apenas momentânea; seu olhar se voltou maquinalmente para a parede. Com extremo espanto e horror, verificou que a cabeça do gigantesco corcel havia, entretantes, mudado de posição. O pescoço do animal antes arqueado, como que de compaixão, sobre o corpo prostrado de seu dono estendia-se agora, plenamente, na direção do barão. Os olhos, antes invisíveis tinham agora uma expressão enérgica e humana, e cintilavam com um vermelho ardente e extraordinário; e os beiços do distendido cavalo, que parecia enraivecido, exibiam por completo seus dentes sepulcrais e repugnantes. Estupefato de terror, o jovem senhor dirigiu-se, cambaleante, para a porta. Ao escancará-la, um jato de luz vermelha, invadindo até o fundo do aposento, lançou a sombra dele em nítido recorte de encontro à tapeçaria tremulante. Ele estremeceu, ao perceber que a sombra - enquanto se detinha vacilante no umbral tomava exata posição e preenchia, precisamente, o contorno do implacável e triunfante matador do sarraceno Berlifitzing. (POE, 1997, p. 226-227)

Esse longo trecho foi escolhido para mostrar que até mesmo o intitulado Calígula e Herodes têm medo, aqui, o gótico nesse conto de Poe reside na ambientação, mas é na metempsicose que o terror, o horror faz a decadência dessas duas grandes famílias; diferentemente de “Decadência de dois grandes homens” de Machado.

Nesse conto poeano há o gótico oitocentista dos castelos, dos campos sem fim, a solidão e a magnitude do poder rodeiam o personagem, que só sentirá medo ao ver a tapeçaria se movendo, moldando-se frente ao barão a uma sombra que parece recompor a peça, contornando o corpo de Berlifitzing.

Ignorando o quarto e seu próprio medo, o barão Frederico Metzengerstein dá ordens para que o cômodo seja fechado e que nunca o abram, ignorando seus temores; todavia, sua perversidade não é mudada, ao saber da morte do inimigo, o nobre não mostra qualquer sentimento além do descaso, porém, fica com um cavalo e aqui temos uma coincidência ou o insólito: é dito pelos empregados que o corcel simplesmente apareceu nas chamas com as letras “W. V. B” marcadas na testa, podendo ser iniciais de Wilhelm³⁷ von Berlifitzing e ele é exatamente igual à tapeçaria aterradora do cômodo fechado pelo barão.

[...] o misterioso corcel do quarto tapeçado era a reprodução do furioso animal que tinha diante dos olhos. [...] um jovem camareiro veio a correr, afogado, do palácio. Sussurrou ao ouvido de seu senhor a estória do súbito desaparecimento de pequena parte da tapeçaria, num aposento que ele designou [...] Mas como tudo isto foi transmitido em tom de voz bastante baixo [...] o jovem Frederico, enquanto ouvia, mostrava-se agitado por emoções variadas. Em breve, porém, recuperou a compostura e uma expressão de resoluta maldade espalhou-se lhe na fisionomia ao dar expressas ordens para que o aposento em questão fosse imediatamente fechado e a chave trazida às suas mãos. (POE, 1997, p. 227)

Com a presença do cavalo indômito, um pedaço da tapeçaria some, contudo, não é motivo para que o barão de Metzengerstein se desfaça do corcel, dando ordens expressas de que somente ele seria o responsável pelo animal.

Atestado a morte de Berlifitzing, o barão toma, sem nenhuma culpa, o cavalo, que se torna logo uma obsessão, Frederico se recusa a ir a qualquer festa, rejeita futuras esposas, não é mais visto em eventos sociais, apenas cavalgando o corcel arredo.

Outros ainda - entre os quais pode ser mencionado o médico da família - não hesitavam em falar numa melancolia mórbida e num mal ditário, enquanto tenebrosas insinuações de natureza mais equívocas corriam entre o povo. Na verdade, o apego depravado do barão à sua montaria recentemente adquirida

³⁷ Wilhelm comumente é traduzido do alemão por Guilherme.

- apego que parecia alcançar novas forças a cada novo exemplo das inclinações ferozes e demoníacas do animal - tornou-se, por fim, aos olhos de todos os homens de bom-senso um fervor nojento e contra a natureza. No esplendor do meio-dia, a horas mortas da noite, doente ou com saúde, na calma ou na tempestade, o jovem Metzengerstein parecia parafusado à sela daquele cavalo colossal, cujas ousadias intratáveis tão bem se adequavam ao próprio espírito do dono. (POE, 1997, p. 226)

Podemos averiguar e conjecturar, além da obsessão, da metempsicose do espírito do conde de Berlifitzing no cavalo atrelado à tapeçaria e à profecia, um resquício do gótico tropical, talvez não de natureza indianista de Alencar, mas a sublime de Burke, o animal como parte do além-túmulo, como um transporte de um cavaleiro apocalíptico que levará à ruína a rixa familiar de séculos.

Havia, além disso, circunstâncias que, ligadas aos recentes acontecimentos, davam um caráter sobrenatural e monstruoso à mania do cavaleiro e às capacidades do corcel. O espaço que ele transpunha em um simples salto fora cuidadosamente medido e verificou-se que excedia, por uma diferença espantosa, as mais ousadas expectativas das mais imaginosas criaturas. Além disso, o barão não tinha um nome particular para o animal, embora todos os outros de suas cavaliças fossem diferenciados por denominações características (POE, 1997, p. 229).

O sobrenatural, o monstruoso e até a não nomeação do cavalo corroboram para seu caráter fantasmagórico, extranatural, além de nenhum dos vassalos de Metzengerstein ou de Berlifitzing se lembrar de como o animal escapara do fogo; montaria e cavaleiro aparecem como um só, vagando pelas terras labirínticas do barão Frederico Metzengerstein, igual a construção narratológica muitas vezes ligando o cavalo a uma extensão do próprio cavaleiro, como um duplo: o cavalo é o espelho daquele que o monta.

Sobre a afirmação acima, procuramos fontes que nos dessem o embasamento teórico e encontramos um pintor romântico inglês, que pintou uma gravura chamada “Death on a pale horse” (1825-30) em tradução livre, “A morte em um cavalo pálido” de Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

No romantismo, portanto, segundo Kirstin A. Mills³⁸ a figura do cavalo na literatura gótica:

Mills oferece o primeiro estudo do cavalo e da equitação na ficção gótica, concentrando-se em 'The Legend of Sleepy Hollow' de Washington Irving e 'Metzengerstein' de Edgar Allan Poe. Os cavalos eram um símbolo popular

³⁸ Professora do departamento de inglês na Macquarie University, Sydney, NSW, Australia.

de masculinidade na Europa e na América do período romântico, onde a apropriação do corpo do cavalo pelo cavaleiro como uma extensão do seu próprio sinalizava seu domínio masculino sobre o mundo natural. Este capítulo examina as maneiras pelas quais Irving e Poe se envolvem com esse símbolo equino a fim de expor o potencial gótico para o terror, a brutalidade e a perda do humano dentro de um par tão próximo de homem e animal. Ele se concentra particularmente na construção e desenvolvimento do Cavalo Demoníaco como um monstro gótico que postula humano e animal como duplos misteriosos, baseando-se no folclore equino e nas baladas de Gottfried August Bürger e Sir Walter Scott para criticar os limites e revelar o potencial dentro da masculinidade do século XIX. (MILLS, 2020, p. 7)³⁹

Essa visão da professora australiana encaixa com o sublime de Burke e flerta com o gótico tropical, afinal, é um cavalo que exerce influência no homem e vice e versa, um quer controlar o outro, medindo forças, desbalanceado um equilíbrio da natureza.

A perda da humanidade, o terror, a construção do cavalo como um ser demoníaco de olhos vermelhos, insólito e bruto é o que constitui os elementos do conto poeano, vejamos o terror que provoca na comunidade.

[...] dizia-se que, por vezes, o animal obrigava a multidão curiosa que o cercava a recuar de horror diante da profunda e impressionante expressão de seu temperamento terrível e que, outras vezes o jovem Metzengerstein empalidecera e fugira diante da súbita e inquisitiva expressão de seu olhar quase humano. Entre toda a domesticidade do barão ninguém havia, porém, que duvidasse do ardor daquela extraordinária afeição que existia da parte do jovem fidalgo pelas ferozes qualidades de seu cavalo. (POE, 1997, p. 225)

Corcel e fidalgo parecem se completar, de uma maneira macabra e terrível, mas ambos espelham a ferocidade, no barão de Metzengerstein aflora seus instintos animais, o sombrio e a melancolia, mas e o cavalo? Se lembrarmos da tapeçaria que causou o horror no barão, da metempsicose do início do conto e que Berlifitzing deu a vida nas chamas para salvar seus cavalos e voltou como um, a vingança em forma bruta, natural de um animal imponente e feroz.

³⁹ Mills offers the first study of the horse and horsemanship in Gothic fiction, focusing on Washington Irving's 'The Legend of Sleepy Hollow' and Edgar Allan Poe's 'Metzengerstein'. Horses were a popular symbol of masculinity in Romantic-period Europe and America, where the rider's appropriation of the horse's body as an extension of his own signalled his masculine dominance over the natural world. This chapter examines the ways that Irving and Poe engage with this equine symbol in order to expose the Gothic potential for terror, brutality, and loss of the human within such close pairing of man and animal. It focuses particularly on their construction and development of the Demonic Horse as a Gothic monster that posits human and animal as uncanny doubles, drawing on equine folklore and the ballads of Gottfried August Bürger and Sir Walter Scott to critique the limits of, and reveal the animal potential within, nineteenth-century masculinity (trad. Nossa).

O fogo que antes se alastrara pelas terras dos Berlifitzing, insolitamente começam pelo reino dos Metzengerstein, o fogo, a sombra, a tapeçaria, a morte compõe o gótico terrível desse conto, que mesmo com um narrador extradiegético nos suscita o sentimento de que a vingança vinda de forma sobrenatural pela metempsicose do conde Guilherme não irá sobrepujar o jovem barão, então, ambos devem morrer na sombra da noite, no fogo do castelo.

O fogo, aparentemente sobrenatural, causa apatia na multidão, mas “excitação provocada nos sentimentos duma multidão pelo espetáculo da agonia humana” (POE, 226), as pessoas têm o fascínio pelo fogo e pela agonia humana, desejo mórbido que o gótico expõe, o terror atrai as pessoas, nesse caos, o cavalo de Frederico de Metzengerstein aparece, agitado, pulando alto, chamado de “Demônio da Tempestade” (POE, 1997, p. 224), descendo as escadas do castelo flamejante, o terror de seu dono que:

o cavaleiro não conseguia mais dominar a carreira do animal. A angústia de sua fisionomia, os movimentos convulsivos de toda a sua pessoa mostravam o esforço sobre-humano no que fazia; mas sem algum, a não ser um grito isolado, escapava de seus lábios lacerados, que ele mordía cada vez mais, no paradoxismo do terror. Num instante, o tropel dos cascos ressoou forte e áspero acima do bramido das labaredas e dos assobios do vento, um instante ainda e, transpondo dum só salto o portão e o fosso o corcel lançou-se pelas escadarias oscilantes do palácio e, como o cavaleiro, desapareceu no turbilhão caótico do fogo. A fúria da tempestade imediatamente amainou e uma calma de morte sombriamente se seguiu. Uma labareda pálida ainda envolveu o edifício como uma mortalha, e, elevando-se na atmosfera tranqüila, dardejava um clarão de luz sobrenatural, enquanto uma nuvem de fumaça se abatia pesadamente sobre as ameias com a forma bem nítida dum gigantesco cavalo. (POE, 1997, p. 226)

O horror do barão e a impetuosidade do cavalo que se lança nas chamas, nos chama atenção para a palavra “mortalha”, que é o tecido que se coloca sobre os mortos, nos parece que, enfim, nem Metzengerstein, nem Berlifitzing ganharam a querela, por mais que o espírito do duque Guilherme renasceu no cavalo da tapeçaria e tenha a mudado, não foi em vida a sua vitória, assim como o barão Frederico de Metzengerstein, que viveu libertinamente, depois se afundou em profunda melancolia, até se afeiçoar ao cavalo, ao seu inimigo e como ele também morreu, nas chamas.

O símbolo do cavalo na fumaça nos céus nos remete à tapeçaria, antes guardada a todos os olhos, agora exposta, o cavalo dominando a vida e a morte, uma despedida macabra que relembra o quadro de Joseph Mallord William Turner⁴⁰ (Fig. 1).

⁴⁰ “Death on a pale horse”, “Morte no cavalo branco” (trad. nossa) de 1817.

Figura 1. Death on a Pale Horse, de Joseph Mallord William Turner



REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *O guarani*. 20ª ed., São Paulo: Ática, 1996
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. EdUSP, 1998.
- ASSIS, Machado de. Bondes Elétricos. In: ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas de Machado de Assis*. Coleção Folha: São Paulo: Ática, 1994. p. 63-7.
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. [Orgs.]. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- ASSIS, Machado de. *Contos fantásticos*. Seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.
- ASSIS, Machado. *Crônica de Machado de Assis (coletânea), obras completas vol. IV*. São Paulo: editores llybrary.com, 2015.
- ASSIS, Machado. “Só!”. Texto-fonte: *Obra Completa, de Machado de Assis, vol. II*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20So,%201885.html>> Acesso em: fevereiro 2023.
- APPIANUS, Horace White. *The Roman History of Appian of Alexandria*. New York: Macmillan Co, 1899.
- AQUINO, Felipe. História da Igreja: A Reforma Protestante (Parte 1). 3 de Abril de 2017, acessado em agosto de 2022, São Paulo: Lorena disponível em: <<https://cleofas.com.br/historia-da-igreja-a-reforma-protestante-parte-1/>>.
- A ESTAÇÃO: *jornal ilustrado para a família*. Rio de Janeiro: Editores proprietários: Lombaerts & Comp., 1879-1904. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1071>>. Acesso em setembro 2022.
- ARMANGE, A. H. K. A concepção de conto em Machado, Poe e Tchekhov: diferenças e similitudes. *Entrelinhas: revista do Curso de Letras da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, v.2, n.2, maio/ago. 2005*. Disponível em: <<http://www.entrelinhas.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=7>>. Acesso em: 17 maio 2011.
- BALLESTEROS, Jesús. Contra a financeirização da economia e a mercantilização da sociedade. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, 2016.
- BATALHA, Maria Cristina. *Insólito, mitos e crenças: vampiros, feiticeiras e suas múltiplas representações literárias*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade o pintor da vida moderna. (org. Teixeira Coelho, ed de texto Thaís Nicoleti de Camargo). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BELLIN, Greicy Pinto. “Todos os seus dentes eram, ideias”: a representação de gênero no conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 39-53. Curitiba, Paraná, Brasil Data de edição: 21 out. 2017.

BEARD, Michael. “The Epigraph to Poe's ‘Berenice.’” *American Literature*, vol. 49, no. 4, 1978, pp. 611–613. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2924779. Accessed 30 July 2021.

Becker, Nilza de Campos. (2007). Duas personagens e o confronto do eu com o outro. *Kalíope. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*. ISSN 1808-6977, 3(6).

Beyers, Chris. *Edgar Allan Poe in Context*, edited by Kevin J. Hayes, Cambridge University Press, 2013, pp. 251-259. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511844027>. "Byron." (2013): 251.
BRUYÈRE. Jean de La. *Les caractères de Theophraste traduits du grec, avec Les caractères, ou, les mœurs de ce siècle*. Paris: Bookking International, 1993, pg 83.

BRUYÈRE. Jean de La. *Caractères* [trad. Luiz Fontoura] Lisboa: Biblioteca do Exilado, 2012.

BORGES FILHO, Ozíris. Espaço e literatura: introdução à toponímia. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, São Paulo, v. 1, n. XI, p. 1-7, jul. 2008

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura: introdução à toponímia*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

Botting, Fred. “Introduction: Gothic Excess and Transgression.” *Gothic, 1st Ed*. Routledge, 1995.

Bottman, Denise. “Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil”. *Tradução em revista*, 2010/1, n. 8, 2010, pp.1-19. http://www.maxwell.lambda.ele.pucpr.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0

Boulhosa, Tatiana Machado. *De santos e viagens: a construção comparada do conceito de santidade nas biografias de São Columba e São Columbanus*. 2009. 186 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

BELLIN, Greicy Pinto. “Todos os seus dentes era, ideias”: a representação de gênero no conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe. *Scripta Uniandrade*, v. 15, n. 2 (2017), p. 39-53. Curitiba, Paraná, Brasil Data de edição: 21 out. 2017.

BELLIN, Greicy Pinto. Machado de Assis e o “Instinto de Nacionalidade”: O nacionalismo romântico sob suspeita. *Revista Versalete*, v. 2, n. 2, p. 216-229, 2014.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo* [trad. Enid Abreu Dobránszky] São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

BYRON, Lord. *Poems*. Routledge, 1864.

CATULO. *O livro de Catulo*. [trad. João Angelo Oliva Neto], São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Carlos Eduardo; SANTINI, Gilmar T.; SILVA, Jacicarla S.; SILVA, Telma M. (Orgs.). *Anais do Colóquio de Alunos de Pós-graduação em Letras*. Assis: Unesp, 2007. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/jaison_crestani.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2022.

CARMO, Aguinaldo Rodolfo do. “O fantástico em ‘Berenice’ de Edgar Allan Poe”. *Revista Memento*, v. 5, n. 1 (2014), p. 1-14. Três Corações, Minas Gerais, Brasil. Data de edição: jan-jun.

Castro, H. B., & Oliveira Neto, G. de. (2018). *Espaços monstruosos: o Gótico na ficcionalização de Pedra Bonita e de Canudos*. *Gragoatá*, 23(47), 910-925.

CAUSO, Roberto. *O mortal e o imortal, Machado de Assis e a ficção científica* prefácio de ASSIS, Machado de. *Sobre a imortalidade de Rui Leão*. Minas Gerais: Plutão Livros, (1ª edição eletrônica, 2018).

CAVALCANTE, M. et al. A presença do BYRONISMO na produção literária de Álvares de Azevedo. *RevLet-Revista Virtual de Letras*. Jataí, v. 1, n. 1, p. 01-16, 2009.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. Álvares de Azevedo, um contista fantástico. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, v. 10, n. 1, 2007.

Catullus. *The Carmina of Gaius Valerius Catullus*. Leonard C. Smithers. London. Smithers. 1894.

Carceller, séc. XIX. Foi um Rio que passou, 2006. Disponível e acessado em março de 2022 <https://rioquepassou.com.br/2006/05/04/carceller-sec-xix/>

CASTRO, José Luis Lopes. Astarte em Baria. Templo e produção entre os fenícios ocidentais. *Arquivo espanhol de arqueologia*, v. 78, nº. 191-192, p. 5-21, 2005.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli, Paraná: Eduel, 2006.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In _____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CORRÊA, Anderson Domingues; SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo; QUINTAS, L. E. M. Similia Similibus Curentur: notação histórica da medicina homeopática. *Revista da Associação Médica Brasileira*, v. 43, p. 347-351, 1997.

CRESTANI, Jaison. *MACHADO DE ASSIS E O PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA: ESTUDO COMPARATIVO DAS NARRATIVAS PUBLICADAS N'A ESTAÇÃO (1879- 1884), NA GAZETA DE NOTÍCIAS (1881-1884) E NAS COLETÂNEAS PAPÉIS AVULSOS (1882) E HISTÓRIAS SEM DATA (1884)*, Tese (doutorado) Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista Assis: 2011

DAVIS, David. Southern literary Messenger, *Encyclopedia Virginia Humanities*, 2020. Disponível em <<https://encyclopediavirginia.org/entries/southern-literary-messenger/>> acesso em setembro de 2021.

Davenport-Hines, Richard. *Four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. New York: North Point West, 1999.

DE SAMPAIO, Pedro Ivan Moreira; PINTO, Pedro Augusto. Byron e o byronismo no centro da epistémê moderna. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, v. 2, n. 35, p. 153-170, 2019.
Diodorus Siculus. *Diodorus of Sicily in Twelve Volumes with an English Translation by C. H. Oldfather*. Vol. 4-8. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd. 1989.

Dudgeon, R. E. O princípio homeopático antes de Hahnemann. *Rev Homeopatia - APH* 1994; 59: 2

FANU, Sheridan. *Carmilla*. [trad. José Roberto O'Shea]. São Paulo: Hedra, 2010.

FERNANDES, Marcelo J. *Machado de Assis quase macabro*. Disponível em: <<http://www.netterra.com.br/poieses/85/machadodeassis.htm>>. Acesso em: 27 mar. 2022.

FERREIRA, Verônica da Silva. O conceito de maldito através dos tempos: um estudo do termo na obra *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, e nas matérias jornalísticas *Cais e sinuca*, de João Antônio. *Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 17, n. 27, p. 523-539, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. 17. ed. tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* [trad. Ernani Chaves, Rogério Freitas, Pedro Heliodoro Tavares], Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

FREIRE, Rafael Argenton. *Byron and Álvares de Azevedo: Byronism in Brazil*. 2010. Tese de Doutorado. University of Glasgow.

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

GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. *Teresa*, n. 12-13, p. 65-78, 2013.

GRIMAL, Pierre. *Mitologia grega*. L&PM Pocket, 2009.

HUGO, Vitor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell; tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007

Hirsch, David H. (1982) "Poe's "Metzengerstein" as a Tale of the Subconscious," *Studies in English*, New Series: Vol. 3, Article 10. Available at: https://egrove.olemiss.edu/studies_eng_new/vol3/iss1/10 (acessado em novembro de 2022).

COSTA, Ricardo Ramos. Aspectos da narrativa indiciária no conto “O homem das multidões” de Edgar Allan Poe. *e-escrita* Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v.4, Número 3, maio-agosto, 2013

HELLER, Eva. *A psicologia das cores, como as cores afetam a emoção e a razão*. Trad. Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Editora Olhares, 2018.

HOBBSAWN, Erick. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Tradução de Donaldson Magalhães Garschagen. São Paulo: Forense Universitária, 2011

HUIZINGA, Johan. *O declínio da idade média*. [trad. Augusto Abelaira], Portugal: editora Ulisseia, 1985, 2ª edição.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Kasher, Aryeh. "King Herod: A Persecuted Persecutor." *King Herod: A Persecuted Persecutor*, de Gruyter translation to English Karen Gold, 2008.

KORASI, Fabricio Pereira et al. O vampiro romântico, uma questão estética: uma história das representações através do mito. 2014.

LUÍS CRESTANI, Jaison. A colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*: subordinacões e subversões, *Patrimônio e Memória*, 2006, vol. 2, nº 1, p. 146-175.

PARRINE, Raquel. "Aspectos de teoria do conto em Machado de Assis." *Eutomia* 1.03 (2019).

LUCANO, *Farsália*. Cantos de I – V [introdução e tradução] Brunno Vinicius Gonçalves Vieira. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

Lopes, Elisângela Aparecida. "" Homem do seu tempo e do seu país": senhores, escravos e libertos nos escritos de Machado de Assis." (2007).

LULA, Darlan de Oliveira Gusmão. *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*. 2005. 77 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

CRESTANI, J. Luís. O perfil editorial da revista A Estação: Jornal ilustrado para a família. *Revista da Anpoll*, [S. l.], v. 1, n. 25, 2008

MACHADO, Daniel Leite. A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA LITERATURA FANTÁSTICA. I Colóquio “Vertentes do fantástico na literatura”, p. 397.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Contos fantásticos*. Seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Bloch, 1976

MAGALHÃES, Raymundo Jr. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*, São Paulo: Editora das Américas, 1962.

MACHADO, Daniel Leite. Poe diante do espelho: uma nova leitura da literatura fantástica. Araraquara: [s.n.], 2011.

MALHADAS, Daisi; Dezotti, M. Celeste Consolin; Neves, Maria Helena de Moura. *Dicionário grego-português*. São Paulo: Ateliê, 2008 5 volumes

MENON, Maurício Cesar. Figurações do gótico e se seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932. 2007. 261f. TESE (Doutoramento em letras) – Universidade federal de Londrina, Londrina – SP, 2007.

MENEZES, Marcos Antônio de. "O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur." (2009).

MICHELI-SERRA, Alfredo. Recordando a Luigi Galvani en el bicentenário de su muerte, *Historia y filosofía de la medicina*, 1998, vol. 135, nº 3, p. 323, 1999.

MILLS, Kirstin A. Hellish Horses and Monstrous Men: Gothic Horsemanship in Washington Irving and Edgar Allan Poe. In: *Gothic Animals*. Palgrave Macmillan, Cham, 2020. p. 223-240.

MOHAMED, Nathaly Sesterhenn. *A construção do locus horribilis nos contos de HP Lovecraft*. Araraquara: Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2021

MUKASA-MUGERWA, E. *The camel (Camellus Dromedarius): A Bibliographical Review*. The International Livestock Centre for Africa (ILCA). Ethiopia, 1981

Mota, Elaine Christina. O legado de Poe nas mãos de Machado. Araraquara: Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2005.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, v. 6, p. 129-142, 2011.

Pausanias. Pausanias Description of Greece with an English Translation by W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A., in 4 Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918.

POE, Edgar. *Histórias Extraordinárias*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

POE, Edgar Allan. “Preface for Tales of the Grotesque and Arabesque,” MABBOTT, Thomas Olive. (Ed.) *The Colected Works of Edgar Allan Poe – Vol. II: Tales and Sketches* pp. 471-474, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

POE, Edgar Allan. O prefácio a *Contos do grotesco e do arabesco*. Tradução de D. Bottman, 2011. Disponível em https://www.academia.edu/38715875/O_PREF%C3%81C10_A_CONTOS_DO_GROTESCO_E_DO_ARABESCO

POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaaios. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

POE, Edgar Allan; MABBOTT, Thomas Olive (Ed.). *The Colected Works of Edgar Allan Poe* – Vol. II: Tales and Sketches. pp. 471-474, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

Poe, Edgar. "The philosophy of composition". *Graham's Magazine*. Vol. XIX, nº 5, Pennsylvania: Philadelphia, first edition, November 1846. Disponível em: Acesso em: 13/7/2022.

PEEK, Elizabeth. Poe's Gothic Soul in " Metzengerstein": An Invitation to Look Inside. *Criterion: A Journal of Literary Criticism*, v. 10, n. 1, p. 15, 2017.

PHILIPPOV, Renata. EDGAR ALLAN POE E MACHADO DE ASSIS: INTERTEXTUALIDADE E IDENTIDADE. *Itinerários*, Araraquara, n. 33, p.39-47, jul./dez. 2011. pg. 39-47

Philippov, Renata (Orgs.). *Edgar Allan Poe: efemérides em trama*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019

Pereira, José Carlos. "Procedimentos para lidar com o tabu da morte." *Ciência & Saúde Coletiva* 18.9 (2013): 2699-2709.

PUNTER, David. *The literature of terror: Volume 1: The Gothic tradition*. Routledge, 2014.

RADCLIFFE, Ann. On the supernatural in poetry. *The new monthly magazine and literary jornal*, vol. 16, n. 1, London: Henry Colburn, 1826. Disponível em: <http://books.google.com.br/books/reader?id=pDYaAQAAIAAJ>>. Acesso em 05/01/2018

REIS FILHO, Lúcio. Na trilha do corpo-seco. *Anais do IV Encontro Nacional do GT História das religiões e das Religiosidades-ANPUR. Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá-PR, v. 5, 2013.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Julian Fúks (Trad.). São Paulo: Editora UNESP.

RODRIGUES, Selma Calasans. *No labirinto do fantástico*. São Paulo: Ática, 2003.
Rohr, Cilene Trindade. "A paródia a serviço de um projeto de literatura nacional: teoria do medalhão de M. de Assis." (2009).

SARDENBERG, Thiago Silva. *Transfigurações do vampiro à sombra do mal: a fuidez fo lugar do vampiro na literatura*. 2018. 160f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo, Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? (ensaio)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

Schmitt, Juliana. O imaginário do cadáver em decomposição: das danças macabras ao romancharogne. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, vol. 68, núm. 3, septiembre-diciembre, 2015, pp. 83-97 Universidade Federal de Santa Catarina.

SCHMITT, Rudiger. Astarte, Senhora dos Cavalos, Senhora da Carruagem: O Aspecto Guerreiro de Astarte. *Die Welt des Orients*, v. 43, n.º. 2 p. 213-225, 2013.

SERRAVALLE, Daniel. *Gótico Tropical: O sublime e o demoníaco em "O Guarani"*. Salvador: EDFBA, 2010

SERRAVALLE, Daniel. O Marquês de Sade e o Romance Filosófico do Século XVIII. Eutomia: revista online de literatura e linguística. The University of Manchester, n.º 2, (1-16), 2008.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. England, Penguin Classic, 1992.

SILVA, Alexander Meireles da. "O BARBA AZUL": CONTO DE FADAS OU CONTO GÓTICO?. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 3, n. 9, 2004.

Souza, Cláudia. "A filosofia do primeiro romantismo alemão: a questão do fragmento". *Revista Simbiótica*, vol.4, n.2, jul.-dez., 2017.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. O papel do leitor no conto fantástico de Machado de Assis. Assis, 1998. 160 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.

SILVA, R. F. S. O Horror na Literatura Gótica e Fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade. In MAGALHÃES, A. C. M., et al., orgs. *O demoníaco na literatura* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 239-254. ISBN 978-85-7879-188-9.

SHARPE, Richard. [trad.] *Life of St Columba*. London: Penguin, 1995.

SPINELLI, Miguel. A tese pitagórico-platônica da metempsicose enquanto "teoria genética" da antiguidade. *Revista Educação e Filosofia*, v. 27, n. 54, p. 731-54, 2013.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução: Cruz Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLEDO, Sandro Mira. Calígula e seu império do nada. *Revista Opinião Filosófica*, v. 12, p. 1-27, 2021.

Thompson, Leslie M. "Childe Roland to the Dark Tower Came" and the Gothic Tradition in Literature." *The Browning Newsletter* 9 (1972): 17-22.

Vieira, Brunno Vinicius Gonçalves. Recepção da poesia erótica latina no séc. XIX: José Feliciano de Castilho e sua edição dos Amores, de Ovídio. *Nuntius Antiquus* 4 (2009): 71-81.

VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. A biblioteca latino-portuguesa de Machado de Assis. *Mosaico clássico: variações acerca do mundo antigo*. Salvador: UFBA, p. 233-42, 2012.

Volobuef, Karin. Um Estudo Do Conto De Fadas. *Revista De Letras* 33 (1993): 99-114. Accessed February 23, 2021. <http://www.jstor.org/stable/40542110>.

VIVIÈS, Jean. "David Punter, Glennis Byron: *The Gothic*." E-rea. *Revue électronique d'études sur le monde anglophone* 2.2 (2004).

WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. Trad. Reinaldo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WANDERLEY, André. Os dois Teodoros: mutações do Gótico de Horace Walpole a E. T. A. Hoffmann. *Soletas Revista*. Universidade Federal do rio de Janeiro, nº 27, (33-44), 2014.

Waldyr Imbroisi Rocha. *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação Deus e o Papa nos Contos de Grimm: Reflexões sobre o Catolicismo no Romantismo*, 2011, vol. 4 ed. 3. P. 1-12.