

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS  
DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**OSCAR ANDRADE LOURENÇÃO NESTAREZ**

**Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias**

**Versão Corrigida**

**São Paulo  
2022**

OSCAR ANDRADE LOURENÇÃO NESTAREZ

**Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Iannace

Versão Corrigida

São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Nh            NESTAREZ, Oscar  
              Uma história da literatura de horror no Brasil:  
fundamentos e autorias / Oscar NESTAREZ; orientador  
Ricardo IANNACE - São Paulo, 2022.  
198 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área  
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de  
Língua Portuguesa.

1. horror. 2. literatura brasileira. 3.  
historiografia literária. 4. literatura comparada. 5.  
gótico. I. IANNACE, Ricardo, orient. II. Título.

NESTAREZ, Oscar. **Uma história da literatura de horror no Brasil:** autorias e fundamentos. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Para Maria Cláudia, minha mãe, que despertou em mim a paixão pelo arpejo e está comigo em cada letra que escrevo. Para José Eduardo, meu pai, modelo de foco e disciplina, sem o qual eu não teria dado sequer o primeiro passo desta travessia. Para Deli, amada Deli, fonte de vida e energia indispensável ao longo da caminhada. Para Maria Isabel, pelo companheirismo reservado apenas aos irmãos que tanto se amam. E para Taina, meu amor, por tudo o que jamais caberia aqui ou mesmo na vida.

## AGRADECIMENTOS

Minha trajetória no doutorado teve momentos bastante distintos. Ao longo do primeiro ano, a ideia era aprofundar a pesquisa realizada no mestrado, centrada em Edgar Allan Poe e Mário de Sá-Carneiro – naqueles dias de 2018, o plano era produzir uma leitura comparativa entre Poe e Rubião à luz do duplo. No entanto, tudo mudou. Com o passar do tempo, constatei que ocupava, como ficcionista, tradutor e pesquisador, uma posição estratégica no “meio” da literatura de horror no Brasil, e concluí que seria um desperdício não aproveitar a paisagem ao meu redor para formalizar um estudo dedicado ao objeto. Por imensa sorte, eu tinha como orientador alguém compreensivo, portanto disposto a acompanhar essa significativa mudança de rumo. Vou além: alguém que sempre confiou na minha capacidade como pesquisador, não raro até mais do que eu mesmo confiava; e que sempre me proporcionou liberdade, sem contudo deixar de apontar o caminho certo quando muitos deles se abriam à frente. Por isso e por tantos outros motivos, agradeço imensamente ao professor Ricardo Iannace, a quem hoje tenho a alegria de chamar de amigo.

Agradeço também à querida professora Maria Zilda Cunha, que com enorme generosidade me recebeu no grupo de pesquisa que lidera, e cujos comentários, na ocasião da banca de qualificação, tanto enriqueceram este trabalho. Da mesma forma agradeço à professora Sandra Valenzuela: o entusiasmo com que acolheu minha pesquisa e as contribuições durante a qualificação foram valiosíssimos para a conclusão do percurso. E ao professor Júlio França, farol para tantos em busca das páginas obscuras de nossa literatura – e provável campeão em citações teóricas neste trabalho –, vai também o meu agradecimento, acompanhado do meu respeito.

Agradeço à Taina Sanchez pela paciência e pela compreensão quando o mar encrespou e beirei o desespero: se o barco não virou, foi porque suas mãos ajudaram a mantê-lo firme. Eu te amo. Agradeço também aos amigos Cristhiano Aguiar, Guilherme Almeida, Vince Vader, Marcelo Miranda, Carlos Primati, Cid Vale e tantos outros que, sem o saber, muito me ajudaram ao longo de deliciosos papos sobre literatura e arte no geral.

Por fim, agradeço às e aos colegas da USP, em especial a quem comigo iniciou esta jornada: Paulo Cesar Ribeiro, Flávia Reis, Regina Ruiz, Cris Casagrande – e Nathalia Xavier, amiga e parceira de estudos, aulas, dores, glórias e com certeza de tantos projetos incríveis que ainda temos pela frente. Obrigado por tudo, pessoal!

*“Sim. É a meia-noite. A hora amaldiçoada. A hora que faz medo às beatas, que acorda o insondável. Dizem que a essa hora vagam espíritos, que os cadáveres abrem os lábios e murmuram mistérios. É verdade, Satã?”*

*Álvares de Azevedo, Macário*

## RESUMO

NESTAREZ, Oscar. **Uma história da literatura de horror no Brasil:** autorias e fundamentos. 2022. 197 pp. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A presente tese constitui-se como um estudo historiográfico da ficção literária de horror no Brasil, tendo, entre seus propósitos, a investigação da genealogia e das singularidades dessa produção – confia-se leitura a narrativas dos séculos XIX e XX, e primeiros decênios do XXI. Para tanto, o trabalho sustenta-se em três capítulos: no primeiro, verificam-se as origens e a consolidação do gênero horror, aqui contemplado à luz dos estudos de Noël Carroll e Xavier Aldana Reyes, entre outros, que elegem o efeito estético como determinante para tal expressão ficcional. Avultam, nesta parte da tese, acepções que objetivam diferenciar a manifestação do horror em relação ao gótico e ao fantástico, suas matrizes literárias, bem como a conceituação de um imaginário – de acordo com pressupostos de Michel Maffesoli – do horror, a preceder a própria conformação do gênero, com vistas a enfrentar anacronismos que comumente caracterizam a recepção de narrativas assustadoras. Também no primeiro capítulo, destaca-se o papel da estética da recepção, conforme estabelecida por Jauss e Iser, nos estudos relacionados à escrituração do horror. No segundo capítulo, traça-se um percurso da literatura de horror no Brasil com a abordagem de 17 narrativas breves. O ponto inicial é *Noite na taverna* (1855), que nesta tese antecede as prosas correspondentes a cada uma das 14 décadas que separam a obra de Álvares de Azevedo do século XXI. Em todo o percurso, mantém-se em vista a vinculação dessas narrativas ora ao imaginário do horror no Brasil, ora ao gênero de fato, conforme proposto no primeiro capítulo. Também se busca salientar, aqui, as ressonâncias de certas obras na composição do horror no país do século XXI – produção essa que entra em foco no terceiro e último capítulo, com as análises de três contos: “Casa de fazenda” (2012), de Márcio Benjamin, “A idade da revelação” (2018), de João Paulo Parisio, e “Um invasor” (2020), de Cláudia Lemes. Por fim, soma-se a essas leituras um breve panorama contextual da literatura de horror brasileira nas duas primeiras décadas deste século.

**Palavras-chave:** Horror, Gótico, Historiografia Literária, Literatura Brasileira, Literatura Comparada.

## ABSTRACT

NESTAREZ, Oscar. **A history of horror literature in Brazil: fundamentals and authorship.** 2015. 197 pp. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The present thesis offers a historiographical study of horror literature in Brazil. Among its purposes is the investigation of this production's genealogy and singularities through the analysis of narratives from the 19th and 20th centuries, and the first decades of the 21st. To do so, this work consists of three chapters: the first one investigates the origins and constitution of the horror genre, seen here in the light of studies by Noël Carroll and Xavier Aldana Reyes, among others, who point the aesthetic effect as determinant for such fictional expression. This first part of the thesis is also dedicated to differentiate the manifestations of horror *vis-à-vis* its matrices – the Gothic and the fantastic –, as well as to conceptualize an imaginary (according to Michel Maffesoli's theories) of horror that precedes the very conformation of the genre, in order to address anachronisms that generally characterize the reception of frightening narratives. Also in the first chapter is highlighted the role of the aesthetic of reception, as established by Jauss and Iser, in studies related to the writing of horror. In the second chapter, a path of horror literature in Brazil is traced with the analysis of 17 brief narratives. The starting point is *Noite na taverna* (1855), which in the present paper precedes individual works from each one of the 14 decades that separate Álvares de Azevedo's book from the 21st century's narratives. Throughout this path, the linking of these narratives either to the imaginary of horror in Brazil, or to the actual genre, as proposed in the first chapter, is kept in mind. And the intent is also to highlight certain work's resonances in the composition of Brazilian horror in the 21st century – a production that comes into focus in the third and final chapter, with the analysis of three short stories: "Casa de fazenda" (2012), by Márcio Benjamin, "A idade da revelação" (2018), by João Paulo Parisio, and "Um invasor" (2020), by Cláudia Lemes. Finally, a brief contextual overview of Brazilian horror literature in the first two decades of this century is added to these readings.

**Keywords:** Horror, Gothic, literary historiography, Brazilian Literature, Comparative Literature.

## Lista de Ilustrações

Figura 1 - Fac-símile de <i>A Gazeta de Notícias</i> com “A Causa Secreta”	77
Figura 2 - edição de 1893 de <i>Demônios</i>	82
Figura 3 - edição da década de 1930 de <i>Ânsia Eterna</i> , de Júlia Lopes de Almeida	91
Figura 4 - imagem de edição de 1910 de <i>Dentro da Noite</i> , de João do Rio	95
Figura 5 - imagem da edição de 1922 de <i>A casa do pavor</i> , de Moacyr Deabreu	99
Figura 6 - "A Dança da Morte", gravura de Michael Wolgemut de 1493	107
Figura 7 - edição de 1944 de <i>A torre do silêncio</i>	113
Figura 8 - edição de 1963 de <i>Noite diabólica</i>	121
Figura 9 - “O sol da meia-noite”, pintura de Clarice Lispector	128
Figura 10 - “Medo”, pintura de Clarice Lispector	129
Figura 11 - edição de 1995 de <i>Pente de Vênus - Histórias do Amor Assombrado</i>	135

## SUMÁRIO

<b>ADVERTÊNCIA</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>1 – CARTOGRAFIA CRÍTICA DA FICÇÃO LITERÁRIA DE HORROR</b>	<b>20</b>
1.1 DO SUBLIME AO GÓTICO	22
1.2 A PREVALÊNCIA DA HESITAÇÃO E DO <i>UNHEIMLICH</i>	26
1.3 POE E A ARQUITETURA DO EFEITO ESTÉTICO	29
1.4 O HORROR COMO VERTENTE AUTÔNOMA: ESTRUTURAÇÃO E IMAGINÁRIO	31
1.5 LITERATURA DE HORROR E SUA RECEPÇÃO	38
1.6 HORROR, TERROR: UM PAR TAXONÔMICO	42
1.7 GRAMÁTICA DO ASSOMBRO: TÓPICOS, <i>TROPOS</i> E ENUNCIÇÃO	44
1.7.1 <i>Tópicos</i>	45
1.7.2 <i>Procedimentos narrativos</i>	53
<b>2 - HORROR À BRASILEIRA: UM PERCURSO POSSÍVEL</b>	<b>61</b>
2.1 <i>NOITE NA TAVERNA</i> (1855), DE ÁLVARES DE AZEVEDO	62
2.2 “A GUARIDA DE PEDRA” (1861), DE FAGUNDES VARELA	67
2.3 “A VIDA ETERNA” (1870) E “A CAUSA SECRETA” (1885), DE MACHADO DE ASSIS	73
2.4 “DEMÔNIOS” (1891), DE ALUÍSIO AZEVEDO	80
2.5 “ACAUÃ” (1893), DE INGLÊS DE SOUSA	86
2.6 “OS PORCOS” (1903), DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	90
2.7 “A PESTE” (1910), DE JOÃO DO RIO	94
2.8 “OS TRÊS CÍRIOS DO TRIÂNGULO DA MORTE” (1922), DE MOACYR DEABREU	99
2.9 “OS OLHOS QUE COMIAM CARNE” (1932), DE HUMBERTO DE CAMPOS	105
2.10 “O ESPELHO” (1938), DE GASTÃO CRULS	108
2.11 “O SATANÁS DE IGLAWABURG” (1944), DE ADELPHO MONJARDIM	113
2.12 “FLOR, TELEFONE, MOÇA” (1951), DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	117
2.13 “NOITE DIABÓLICA” (1963), DE R.F. LUCHETTI	120
2.14 “ONDE ESTIVESTES DE NOITE” (1974), DE CLARICE LISPECTOR	124
2.15 “VENHA VER O POR DO SOL” (1988), DE LYGIA FAGUNDES TELLES	130
2.16 “ÍBLIS” (1995), DE HELOISA SEIXAS	134
<b>3 - ASSOMBROS E SEUS DERIVADOS NO BRASIL: TRÊS LEITURAS CONTEMPORÂNEAS</b>	<b>141</b>

3.1 O ARRETADO GOLPE DE HORROR: ORALIDADE E PERFORMANCE EM <i>MALDITO SERTÃO</i> , DE MÁRCIO BENJAMIN	146
3.2 UMA ESTILÍSTICA CONTEMPORÂNEA DO ARREPIO EM “A IDADE DA REVELAÇÃO”, DE JOÃO PAULO PARISIO	154
3.3 CINEMA E LITERATURA DE HORROR EM DIÁLOGO EM “UM INVASOR”, DE CLÁUDIA LEMES	165
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>173</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>180</b>
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b>	<b>189</b>

## Advertência

Esta advertência, à moda machadiana, reflete a intenção que tanto motivou quanto agenciou a produção deste trabalho. Considere, caro leitor e cara leitora, que, além de uma inquirição acerca do que torna o horror tão intrigante e singular, de modo a preservar seu lugar (ainda que com variáveis) nos compêndios da História da Literatura e a resistir ao decurso do tempo, esta pesquisa foi impulsionada pela admiração de seu autor pelas narrativas assustadoras, bem como por seus questionamentos a respeito da expressão dessas tessituras em território nacional. Assim, tendo como estímulo a investigação realizada no mestrado — cujo objeto foi uma leitura comparativa entre Edgar Allan Poe e Mário de Sá-Carneiro à luz do conceito de fantasmas produzido pela imaginação conforme proposto por Giorgio Agamben em *Estâncias - A palavra e o fantasma na cultura ocidental* —, esta tese de doutorado se constitui como um diagrama historiográfico e como uma exaustiva sondagem da ficção literária de horror no Brasil.

## Introdução

Da repulsa à paixão, os relatos que causam medo<sup>1</sup> – mas um medo como efeito estético, “seguro”, de algo que sabemos ser impossível de acontecer – tocam os nervos da humanidade desde a noite dos tempos. Basta que se analise as prateleiras de qualquer livraria, a programação dos cinemas ou os catálogos de plataformas de *streaming*, como Netflix ou Amazon Prime, para que se constate o destaque dado a títulos de ficção de horror, dos mais diversos subgêneros. Narrativas literárias de autores como Stephen King frequentemente figuram nas listas de livros mais vendidos nos Estados Unidos<sup>2</sup>. As bilheterias de filmes como *It - A coisa* ou de franquias como *A invocação do mal* estão entre as mais bem-sucedidas do cinema estadunidense. Séries como *The walking dead* ou *American Horror Story* situam-se entre as mais influentes da década<sup>3</sup> naquele país.

No Brasil, observa-se movimento semelhante. Títulos de horror ocupam lugar de relevo em listas de maiores bilheterias, livros mais vendidos ou séries de maior audiência, de modo que tais fatos, em si, demandam um estudo. Com efeito, uma rápida pesquisa revela um crescimento no número de trabalhos acadêmicos dedicados a esse objeto, nas mais diversas áreas do conhecimento. Desconsiderando-se as pesquisas focadas no fenômeno mercadológico em favor daquelas que perscrutam elementos artísticos, culturais e sociais nas narrativas fílmicas e literárias de horror, destacam-se, no primeiro caso, a tese de doutorado *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*<sup>4</sup>, realizada por Laura Cánepa, bem como a dissertação de mestrado *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil*<sup>5</sup>, de autoria de Kim Wilhelm Doria, e a tese de doutorado

---

<sup>1</sup> O conceito de medo aqui abordado relaciona-se ao ato de narrar, remontando assim a mitos, textos sagrados de diversas religiões e contos da cultura popular e do folclore. A partir de certo momento, o medo é incorporado a procedimentos narrativos, tornando-se um efeito estético de recepção. Julio França lembra que, “Sendo a narrativa um artefato cultural capaz de produzir não apenas conhecimento, mas também reações emocionais em seus receptores, não é estranho que o medo tenha sido regularmente explorado por escritores”. E destaca a potência do medo: “entre nossas paixões, aquelas relacionadas aos nossos instintos de autopreservação são as preponderantes”. (MEDO, 2019, s.p.)

<sup>2</sup> Ver: [https://www.amazon.com/-/pt/gp/bestsellers/2021/books/ref=zg\\_bsar\\_pg\\_2?ie=UTF8&pg=2](https://www.amazon.com/-/pt/gp/bestsellers/2021/books/ref=zg_bsar_pg_2?ie=UTF8&pg=2) (acesso em 03/06/2021).

<sup>3</sup> Ver: <https://www.tvguide.com/news/best-of-decade-most-influential-shows-2010s/?ftag=COS-05-10aaa3b> (acesso em 28/01/2020).

<sup>4</sup> CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros*. UFRGS, 2008.

<sup>5</sup> DORIA, Kim Wilhelm. *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil*. USP, 2016.

*Produções discursivas do horror: materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão*<sup>6</sup>, de Janaina de Jesus Santos, entre outras.

No campo das letras, merecem destaque trabalhos como *Literatura nas sombras: Usos do horror na ficção brasileira do século XIX*<sup>7</sup>, tese de doutorado de Lainister de Oliveira Esteves, *O horror sobrenatural de H.P. Lovecraft: Teoria e praxe estética do horror cósmico*<sup>8</sup>, de Daniel Iturvides Dutra, e os muitos frutos das investigações realizadas pelo grupo de pesquisa “O medo como prazer estético”<sup>9</sup>, criado e liderado pelo professor e pesquisador Júlio França.

Globalmente, os estudos literários das narrativas de horror no ocidente receberam uma importante contribuição com a publicação, em 2016, da coletânea de ensaios *Horror: A literary history*<sup>10</sup>, organizada pelo catalão Xavier Aldana Reyes, ainda sem edição no Brasil. Trata-se de um estudo historiográfico que apresenta um panorama dessa vertente literária por meio da investigação de suas origens e mutações ao longo dos últimos 250 anos. Trabalho abrangente, a pesquisa percorre o trajeto que se inicia no século XVIII, com a publicação de *O Castelo de Otranto*, do britânico Horace Walpole, passando pelas *penny dreadfuls*<sup>11</sup> do Reino Unido, pelas histórias de fantasmas de *fin de siècle*, pelas narrativas decadentistas e *weird* da primeira metade do século XX, pelos temas surgidos com o pós-guerra e a Guerra Fria, chegando enfim ao *boom* editorial dos anos 1980, ao estabelecimento de autores contemporâneos de horror e às tendências *pós-millennials* do gênero.

A presente pesquisa situa-se na esteira desses significativos trabalhos. Diante da consolidação do horror como gênero literário cuja manifestação é mais recorrente em textos em prosa, com temas e procedimentos que o aproximam e o distinguem das vertentes gótica e fantástica, e considerando as características particulares da história e da cultura brasileiras, este trabalho propõe lançar luz sobre a produção de narrativas nacionais de horror.

---

<sup>6</sup> SANTOS, Janaina de Jesus. *Produções discursivas do horror: materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão*. UNESP, 2014.

<sup>7</sup> ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: Usos do horror na ficção brasileira do século XIX*. UFRJ, 2014.

<sup>8</sup> DUTRA, Daniel Iturvides. *O horror sobrenatural de H.P. Lovecraft: Teoria e praxe estética do horror cósmico*. UFRGS, 2015.

<sup>9</sup> Ver: <https://sobreomedo.wordpress.com/>

<sup>10</sup> Horror - Uma história literária.

<sup>11</sup> “Penny dreadful” era uma expressão usada para designar um tipo de literatura muito popular no Reino Unido durante o século XIX. “Penny”, em inglês, significa “centavos” (já que os livretos eram muito baratos) e “dreadful” significa “sinistro” (uma vez que a maioria deles contava histórias de crimes, assassinatos, perseguições, torturas ou envenenamentos).

Pretende-se que isso seja efetuado por meio de duas perspectivas: a primeira, de escopo conceitual, visa a mapear potenciais singularidades de tais narrativas, atendo-se a temas e a formas; a segunda perspectiva, de natureza comparativista, focalizará as relações entre esses grupos, partindo de obras representativas de cada um deles, de modo a apresentar possíveis aproximações e distanciamentos entre elas.

O percurso proposto seguirá a seguinte estruturação.

O primeiro capítulo expõe conceituações confiadas à ficção literária de horror, daí a incursão por suas origens (a narrativa gótica) até os tempos atuais, tendo como alicerces a já mencionada publicação organizada por Reyes, o estudo *A filosofia do horror; ou paradoxos do coração* (1990), do estadunidense Noël Carroll, que propõe uma explicação para a natureza do horror a partir de uma abordagem transmidiática, e as compilações de artigos *The horror reader* (2000), organizada pelo australiano Ken Gelder, e *Horror literature and dark fantasy*, coligida pelo estadunidense Mark A. Fabrizio. Acrescentem-se a esses estudos os ensaios “A filosofia da composição” (1846), de Edgar Allan Poe, e “*O infamiliar*” (1919), de Sigmund Freud, afóra outros textos teórico-críticos.

Faz-se presente no segundo capítulo uma cartografia historiográfica das narrativas brasileiras de horror, partindo-se de suas origens ao final da primeira metade do século XIX e alcançando o desfecho do século XX. Aí se apresenta um conjunto de tramas que contribuíram de forma significativa para a fixação do horror na literatura brasileira; para tanto, o capítulo constrói-se por análises críticas de quinze contos, cada um advindo de uma das décadas que compõem esse recorte temporal. De forma a evitar-se anacronismos quanto à categorização de obras anteriores à cristalização do horror como categoria literária — o que, como se verá, dá-se a partir das primeiras décadas do século XX —, será utilizado o conceito de *imaginário*, conforme postulado por Michel Maffesoli; assim, pretende-se examinar que lugar ocupam certas narrativas na constituição de um imaginário do horror no Brasil, precedente à conformação do gênero em si. A base para a análise será composta, fundamentalmente, de um exaustivo inventário ficcional e crítico, que se fez levantado pelo Grupo de Estudos do Gótico no Brasil, vinculado ao Grupo de Pesquisas Estudos do Gótico, coordenado por Júlio França e Luciana Colucci, além das pesquisas acadêmicas já mencionadas e de antologias publicadas recentemente. Também vão fundamentar esse percurso três coletâneas recentes: *Páginas de sombra* (Casa da Palavra, 2003), organizada por Braulio Tavares, *As melhores histórias brasileiras de horror* (Devir, 2018), capitaneada por

Marcello Simão Branco e Cesar Silva, e *Medo imortal* (DarkSide, 2019), conduzida por Romeu Martins.

O terceiro capítulo propõe um (possível) retrato da ficção literária de horror produzida no Brasil do século XXI, ou seja, nas duas décadas do presente milênio. Nessa perspectiva, distinguem-se obras que sejam representativas dessa produção, o que se definirá por meio de dois parâmetros: mercadológico e crítico. O primeiro grupo vai abranger publicações que obtiveram êxito em termos de mercado, como número de exemplares vendidos, traduções para outros idiomas e adaptações para mídias diferentes. O segundo conjunto abrigará obras que tanto apresentam predicados estéticos quanto, por contiguidade, receberam a apreciação de um público denominado como especializado: ficcionistas, pesquisadores, resenhistas, profissionais do mercado editorial, leitores especializados e críticos no geral.

Após essa organização, proceder-se-á para a identificação de características que justifiquem a projeção das obras, em ambos os aspectos – uma sistematização que conduzirá, ainda neste capítulo, à leitura conjugada entre três narrativas de destaque. Fundamentando essa leitura, estarão alguns postulados expressivos de autores que escreveram sobre o comparativismo literário, a exemplo de Leyla Perrone-Moisés. Neste momento, o objetivo será o de esclarecer pontos de contato e distanciamento entre tais obras de ficção, para que tal movimento deflagre as características distintivas das narrativas de horror produzidas no país nos dois primeiros decênios do século XXI. Também se pretende verificar em que medida os textos analisados ao longo do segundo capítulo ressoam naqueles da contemporaneidade.

Cumprе assinalar que esta pesquisa tem em vista o inegável fenômeno do público consumidor e o *boom* editorial, isto é, do mercado de livros. Dados revelam o crescente interesse pela literatura de horror nacional demonstrado por leitores, o que resulta em maior interesse também por parte das editoras. No *ranking* de 20 livros de ficção mais vendidos em 2020 elaborado pelo site brasileiro Publishnews<sup>12</sup>, figuram o romance de horror *Os olhos da escuridão*, do estadunidense Dean Koontz (em 14º lugar), e um *box* de Edgar Allan Poe (em 18º lugar), além de outras obras que, seja apresentando traços mais tênues de horror ou alusões a esse imaginário, dialogam com o universo das narrativas arrepiantes, como *O sol da meia-noite*, de Stephanie Meyer (em 1º lugar), *O homem de giz*, de C.J. Tudor (em 5º lugar), *O conto da Aia*, de Margaret Atwood (em 6º lugar) e *Mitologia nórdica*, de Neil Gaiman (em 9º lugar).

---

<sup>12</sup> Ver: <https://www.publishnews.com.br/ranking/anual/9/2020/0/0>

Além disso, há outros indícios de que o período atual, no Brasil, seja favorável às narrativas de horror. A saber:

1 - A publicação de antologias exclusivamente de horror com textos do gênero escritos por autores considerados clássicos de nossa historiografia literária. Encontramos exemplos nas já mencionadas *Medo imortal*, que reúne contos e poemas de ficcionistas diretamente ligados à Academia Brasileira de Letras, e *As melhores histórias brasileiras de horror*, com textos de Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Afonso Arinos, entre outros; em *Contos Clássicos de Terror* (2018, Companhia das Letras), com relatos de Machado de Assis, João do Rio e Lygia Fagundes Telles; e em *Contos de assombro* (2018, Carambaia), que reúne, entre autores e autoras estrangeiros, Humberto de Campos, João do Rio e Medeiros e Albuquerque.

2 - O surgimento de editoras focadas exclusivamente em horror, ou de selos de grandes editoras criados com essa finalidade. Entre outros exemplos, temos a carioca DarkSide, especializada em horror, ficção científica, fantasia e quadrinhos; a Editora Suma, do Grupo Companhia das Letras, voltada para o horror, a ficção científica e a fantasia<sup>13</sup>; e o selo Fantástica Rocco, da editora Rocco, direcionado a essas mesmas vertentes literárias. É importante mencionar, também, as editoras de menor porte que têm se dedicado quase exclusivamente à publicação de obras de horror, e que, no conjunto, representam um significativo esforço no sentido de ampliar o espaço do gênero no mercado editorial nacional. Merecem destaque, ainda, iniciativas de clubes de assinatura de livros focados especificamente em horror, ficção científica e fantasia, como são os casos da Escotilha, do Grupo Novo Século, e da Intrínsecos, da editora Intrínseca.

3 - O surgimento da ABERST — Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror —, organização sem fins lucrativos criada nos moldes de associações estadunidenses e europeias de autores com o objetivo de “fortalecer a literatura de gênero no mercado nacional”<sup>14</sup>.

4 - O estabelecimento de concursos literários específicos para a categoria, como o próprio prêmio da ABERST, que foi criado para contemplar narrativas policiais e de horror. Outro exemplo é o Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica, recentemente instituído em Porto Alegre (RS). Tem-se ainda a categoria “Romance de entretenimento”, há pouco implantada pela principal premiação literária do país, o Jabuti; a despeito da polêmica terminologia, que

<sup>13</sup> Ver: [https://www.facebook.com/pg/editorasuma/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/editorasuma/about/?ref=page_internal)

<sup>14</sup> Ver: <https://aberst.com.br/>

de fato é excludente e simplista, a novidade contribuiu para lançar luz sobre obras contemporâneas de horror que figuraram entre as finalistas, como *Numezu* (Monomito, 2020), de Jorge Alexandre Moreira, *Lauren* (Caos e Letras, 2019), de Irka Barrios, e *Serpentário* (Intrínseca, 2019), de Felipe Castilho.

5 - A realização de grandes eventos inteiramente dedicados ao universo do horror. O principal exemplo é o HorrorExpo, evento multimídia cuja primeira edição foi realizada em outubro de 2019, em São Paulo, com um formato semelhante ao da Comic Con Experience. Em 2020 e 2021, a exposição teve de ser cancelada por conta da pandemia de COVID-19.

6 - O significativo aumento de perfis e canais em redes sociais, chamados de *bookstagrammers* e *booktubers*, dedicados exclusivamente às leituras e às resenhas de narrativas literárias de horror.

Toda essa conjuntura levanta indagações: o que está por trás do fascínio gerado por narrativas de horror? Qual é o lugar ocupado pela ficção nacional nesse contexto? Quais singularidades contêm as narrativas brasileiras que se propõem a despertar, em leitores e leitoras, a vibração do horror? E, acima de tudo: como se define, em termos de estudos literários, essa categoria?

## 1 – Uma cartografia crítica da ficção literária de horror

Arrepios, tremores, coração acelerado: quando sentimos medo, o corpo não nos deixa mentir. Por mais que tentemos dissimular, algum comando primitivo é disparado dentro de nós, e toda a racionalidade acumulada ao longo de séculos é subitamente aniquilada pela certeza de que nossa vida está em perigo. Trata-se do alerta pretérito, item fundamental de nosso mecanismo de sobrevivência.

Devido a isso, a humanidade assusta a si mesma desde o momento em que estabeleceu formas rudimentares de comunicação. Abandonados à própria sorte em um mundo hostil, nossos descendentes primatas já eram inquietos e curiosos. Queriam compreender e explicar todos os fenômenos que os cercavam, ainda que isso lhes custasse a vida. As tempestades, o fogo, as nevascas, os vulcões em erupção, os ataques de animais: um território imenso, então intocado pela ciência, inspirou as criações mais delirantes. Lendas e mitos, ao redor da fogueira, eram transmitidos pelos mais idosos das tribos aos ouvidos dos mais jovens. A esse respeito, é conhecida a frase de um dos principais nomes da ficção literária de horror, o estadunidense Howard Phillips Lovecraft: “A mais forte e mais antiga emoção da humanidade é o medo, e a mais forte e mais antiga forma de medo é o medo do desconhecido”. A afirmação está no início de *O horror sobrenatural na literatura*, longo ensaio publicado pela primeira vez em 1927 e até hoje bastante referenciado em estudos dedicados ao gênero.

Os séculos se passaram, o homem foi compreendendo seus arredores, mas o fascínio exercido por narrativas sobrenaturais ou assustadoras, ainda que em suas formas mais rudimentares, não diminuiu. Pelo contrário: esses relatos passaram a ocupar as paredes de cavernas, os manuscritos, os pergaminhos e, enfim, as páginas de epopeias e documentos religiosos da antiguidade.

Prova disso é o Antigo Testamento (meados do século I) da Bíblia. Trata-se de uma leitura que, retirada do contexto religioso, apresenta inúmeros monstros (na forma de quimeras como Beemote e Leviatã) e eventos tão violentos quanto sangrentos. Outros documentos religiosos da Antiguidade, como o Avesta (a compilação de textos sagrados do zoroastrismo, anos 03 a 07 d. C.), e épicos de cavalaria (séculos X a XV, como as sagas

arturianas e de Beowulf), também constituem exemplos da incorporação de excertos que despertam alguma reação negativa diante de perigos reais ou imaginários.

A despeito dessa incorporação, durante centenas de anos se observou o que Jean Delumeau denominou “O silêncio sobre o medo” (2009, p. 11). Na introdução de *História do medo no ocidente*, o historiador francês lembra que, entre os séculos XIII e XVIII, os referenciais heróicos ganham vulto na sociedade ocidental, expressando valores prosaicos; com isso, as formas literárias de então reforçam “a exaltação sem nuance da audácia” (2009, p. 14), característica decerto saliente em obras como *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* (século XIV), de autoria desconhecida, e *A morte de Arthur*, de Thomas Malory (século XV). Segundo Delumeau:

Da antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia — individual — dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso — e comum — e a razão da sujeição dos plebeus. (2009, p. 17)

Com o passar do tempo, e o reforço de acontecimentos históricos como a Revolução Francesa, “a preocupação com a verdade psicológica prevaleceu” (DELUMEAU, 2009, p. 18). De acordo com Delumeau, a literatura, concomitantemente à historiografia, foi restituindo ao medo o seu verdadeiro lugar. Em seu estudo, o historiador menciona, como exemplos dessa remissão, os contos de Guy de Maupassant, *La Débâcle*, de Émile Zola, e *Diálogos das Carmelitas*, do também francês Georges Bernanos (DELUMEAU, 2009, p. 18). Como bem sintetiza Delumeau, o medo é “um componente maior da experiência humana, a despeito de todos os esforços para superá-lo” (2009, p. 23). Assim sendo, é também um componente das expressões artísticas nascidas dessa experiência. Ainda que abafado — ou *silenciado* — por determinadas conjunturas históricas e sociais, o medo jamais deixou de comparecer às narrativas concebidas pela mente humana.

Por outro lado, cabe salientar que, durante séculos, as passagens aterradoras inseridas na ficção tinham alguma finalidade específica: catequizar, propagar a fé, alçar figuras históricas à categoria de mitos etc. É imprescindível recordar, da mesma forma, que, a partir da Idade Média, a humanidade ocidental encontrava-se enredada pela hesitação entre a realidade e o sobrenatural; em outras palavras, parecia avançar no território do fantástico, conforme o delineado por Tzvetan Todorov na *Introdução à literatura fantástica*. Contudo,

de acordo com Samuel Sadaune, a noção de “fantástico”, na Idade Média, é bastante diferente da concepção atual. “O termo não existe na época: o homem medieval vive em um universo no qual há ‘maravilamentos’: e isto vai do fenômeno inexplicável ao milagre”<sup>15</sup> (SADAUNE, 2012, p. 07). Este funcionamento é governado por uma cosmovisão segundo a qual

[...] o universo é a criação de Deus, o qual colocou um fim ao caos em detrimento de um mundo organizado. Mas mesmo que Deus tenha estabelecido a ordem, as forças das trevas tentavam (e, às vezes, conseguiam) instalar a desordem; e o próprio Deus se manifesta para perturbar, de maneira mais ou menos espetacular, mais ou menos longa, a ordem que ele criou<sup>16</sup>. (SADAUNE, 2012, p. 07)

Ocorre que, com o surgimento das teorias iluministas, tal visão de mundo se transforma profundamente, desencadeando novas escolas de pensamento sobre o tema.

### 1.1 - Do sublime ao gótico

A partir do século XVII, à medida que o Iluminismo se estabelece como corrente racionalista e filosófica na Europa Ocidental, as práticas e as instituições do continente passam por uma profunda reformulação. A razão torna-se o principal instrumento de reflexão, relegando ao segundo plano as verdades absolutas que alicerçavam as crenças do homem medieval. Pressionada também pela Revolução Industrial, a cultura humana orienta-se na direção dos princípios de racionalidade, de controle e de planejamento. Nas palavras de Alcebíades Diniz, “tal pressão, exercida de forma progressiva, levou a arte a uma busca por *alívio*, a uma reação diante desse recém-constituído império da factualidade, da causalidade” (2018, p. 214).

É nesse contexto reativo que ganha relevo o conceito de *sublime*, conforme estabelecido pelos filósofos Edmund Burke e Immanuel Kant. O segundo, na *Crítica da faculdade do juízo*, assim se refere aos fenômenos mencionados no início deste capítulo: “a visão de tais eventos [raios e trovões, vulcões, tornados, as corredeiras de um poderoso rio] torna-se mais atrativa quanto mais assustadora for, uma vez que estejamos em segurança” (KANT, 2012, p. 147). Em certa medida, Kant e Burke teorizam sobre a apreciação abrigada,

<sup>15</sup> Todas as traduções de citações em francês, inglês e espanhol são de nossa autoria: *Le mot n'existe d'ailleurs pas à cette époque: l'homme médiéval vit dans un univers où apparaissent des 'merveilles': cela va du phénomène inexplicable au miracle.*

<sup>16</sup> [...] *l'univers est la création de Dieu, lequel a mis fin au Chaos pour un monde organisé. Mais même si Dieu a mis en place l'ordre, les forces des ténèbres tentent (et y reussissent parfois) d'y installer du désordre; et Dieu lui-même se manifeste en bouleversant, de façon plus ou moins spectaculaire, plus ou moins longue, l'ordre qu'il a créé.*

protegida do horror — uma conceituação que, como se verificará, será fundamental para o estabelecimento desta vertente a partir da concepção de efeitos estéticos.

No campo literário, tal conjuntura vai fomentar o que Alcebiades Diniz chama de “uma ficção baseada no espanto, notadamente aquele despertado por uma outra era, mais brutal e primitiva, na qual a racionalidade cedia frequentemente espaço ao *terror* sagrado” (2018, p. 214). Trata-se da ficção gótica, que surge em 1764 com a publicação de *O Castelo de Otranto*, relato supostamente medieval cuja autoria foi assumida pelo inglês Horace Walpole na ocasião da segunda edição do livro, que recebeu o subtítulo “*Uma história gótica*”. O termo “Gótico” advém das antigas tribos germânicas dos godos, sendo utilizado como sinônimo de “bárbaro” e relacionado ao período medieval. Já a expressão “estilo gótico”, cunhada pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari no século XVI, carrega forte sentido pejorativo, já que era utilizada para diferenciar a arquitetura alemã da arte clássica, assentada na proporção e na harmonia, espelhamentos da verdade e da razão.

Mas verdade e razão encontram pouco espaço na narrativa de Walpole. A “história gótica” é marcada pela ambiência medieval e por castelos assombrados, calabouços gotejantes, esqueletos que voltam à vida, aparições espectrais, entre outros elementos narrativos. Assim, *O Castelo de Otranto* figura como um verdadeiro inventário da cenografia que, ainda hoje, é fartamente utilizada na construção de uma história de horror. A partir de então, nada foi como antes: mais e mais romancistas buscaram refúgio no castelo medieval do Gótico, como os também britânicos Charles Maturin, William Beckford, Matthew Gregory Lewis e Ann Radcliffe, entre inúmeros outros. As reverberações desta “tentativa de fundir dois tipos de romance, o antigo e o moderno” (WALPOLE, 2019, p.19) espalharam-se rapidamente pela Europa continental e causaram impacto específico na Alemanha, onde o gótico britânico deu origem a inúmeros subgêneros, como o *schauerroman* (romance de calafrios), com intensa produção de autores locais.

No *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2012), o pesquisador estadunidense Jerrold Hogle assim apresenta esse período inicial das narrativas góticas:

Trata-se de um fenômeno totalmente pós-medieval, e mesmo pós-renascentista. Apesar de muitas formas literárias já existentes combinarem suas representações iniciais — da prosa e da poesia românticas até as tragédias e comédias de Shakespeare —, a primeira publicação a intitular-se “Uma história gótica” foi um falso relato medieval lançado muito tempo depois da Idade Média: *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, impresso sob pseudônimo na Inglaterra em 1764 e reimpresso em 1765, em uma segunda edição com um novo prefácio que defendia abertamente uma “mistura de dois tipos de romance, o antigo e o moderno”, o primeiro “todo

imaginação e improbabilidade”, e o segundo presidido pelas “regras da probabilidade” conectadas com “a vida comum”. (HOGLE, 2002, p. 01)

Já o britânico Fred Botting delinea o Gótico em termos mais amplos e estruturais:

Gótico significa uma escrita do excesso. Ele aparece na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele lança sombras nos êxtases desesperados do idealismo e do individualismo românticos, bem como nas inquietantes dualidades do realismo e da decadência vitorianos. As atmosferas góticas — sombrias e misteriosas — assinalaram repetidamente o perturbador retorno de passados sobre presentes e evocaram emoções de terror e riso. [...] As figurações góticas continuam a lançar sombras no progresso da modernidade com contra-narrativas que revelam o outro lado de valores iluministas e humanistas. Gótico condensa as muitas ameaças percebidas a esses valores, ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, a excessos imaginativos e delírios, à maldade religiosa e humana, à transgressão social, à desintegração mental e à corrupção espiritual. (1996, p. 1)<sup>17</sup>

A conceituação de Botting mostra-se abrangente. Ele chega a propor uma *poética* gótica, que, de acordo com Júlio França, configura “um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias” (2017, p. 2493). Para França, tal modo se alicerça em três elementos principais, comumente chamados de “goticizantes”:

(i) o *locus horribilis*: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. [...]

(ii) a presença fantasmagórica do passado: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveu a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente. [...]

(iii) a personagem monstruosa: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis — psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. (FRANÇA, 2017, p. 117-118)

Note-se que a concepção acima transcende o fenômeno cultural e social circunscrito a determinados contextos. A partir desses índices, pode-se determinar a manifestação do gótico

---

<sup>17</sup> *Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres—gloomy and mysterious—have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. [...] Gothic figures have continued to shadow the progress of modernity with counter-narratives displaying the underside of enlightenment and humanist values. Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption.*

em obras já muito distantes — tanto no tempo quanto no espaço — daquelas que inauguraram e consolidaram a vertente, ao passo que certos estudos se restringem apenas a esses períodos. Trata-se de duas formas de percepção das narrativas góticas, as quais, convém assinalar (para efeitos de estudos do horror), a presente pesquisa pretende abarcar, ainda que priorize a segunda, de natureza historiográfica.

Assim sendo, aqui se adota o entendimento de que Gótico designa uma expressão estética vinculada a um período e a localidades específicos, com aspectos e elementos bastante definidos. Por outro lado, os chamados elementos narrativos “goticizantes” servirão de índices para o reconhecimento dessa expressão em textos escritos séculos depois de seu surgimento; é intenção deste trabalho, contudo, demonstrar que esses três elementos, quando conjugados a procedimentos de outra ordem e a serviço de *topos* distintos daqueles presentes nos romances góticos do século XVIII e começo do XIX, não apenas ajudaram a consolidar a ficção literária de horror como uma categoria autônoma, com vocabulário e regimento próprios, mas também figuram com destaque nesse imaginário.

Por ora, cabe destacar o ponto de concordância entre Hogle e Botting: o fato de que as narrativas góticas despontam no período “pós-medieval, e mesmo pós-renascentista”; “na terrível obscuridade que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII”. Para o crítico italiano Mario Praz, trata-se de um período no qual a “beleza do horrendo tornou-se fonte não mais de conceitos, como no século XVII, mas de sensações” (1954, p. 26); tempos em que a beleza da Medusa tocou e moldou um novo tipo de sensibilidade, para a qual o horror se tornou fonte de prazer e, mais adiante no Romantismo e no Decadentismo, se associou à própria beleza.

Assiste-se a um fenômeno de contornos bastante específicos que extrai sua força do entrechoque com a racionalidade iluminista. A propósito, Alcebiades Diniz salienta que, por meio de uma ficção que se servia do sublime para oferecer satisfação aos leitores, os romancistas mencionados anteriormente propunham o resgate de um “efeito do passado medieval, de seus terrores e fúria” (DINIZ, 2018, p. 2015, destaque nosso). Olga Pampa Arán, em consonância com Diniz e mais orientada para os elementos narrativos da ficção gótica, assim conceitua:

Enigma e suspense são as engrenagens que sustentam os universos narrativos do gótico e que governam todos os recursos que costumam as incontáveis peripécias da história, os motivos, o espaço-tempo representado e os personagens, por meio de um narrador onisciente que sabe dosar a informação para criar o mistério e o efeito psicológico de medo ou terror. A armadilha e a aparência governam a representação:

nada é o que parece, tudo oculta um segredo, o mal fica mais perto a cada passo, o invisível se torna visível e o inanimado reivindica a vida.<sup>18</sup>

Arán menciona as “engrenagens”, as “peripécias” e a “representação”, ou seja, destaca a *artificialidade* das narrativas góticas – o que Diniz chama de “teatralidade que sobrevivia ao sabor de convenções” (2018, p. 215). De fato, na ficção gótica predominam truques cênicos, como alçapões, passagens secretas e fantasmagorias diversas; grassam, também, personagens de natureza comumente estanque, sempre heroicas ou sempre cruéis. Nessa conjugação, a ameaça de uma outra possibilidade, de caráter sobrenatural e de fato assustadora, ocupava o panejamento de fundo. Formulaicas em essência, as narrativas góticas enfrentaram um primeiro desgaste no final do século XVIII; começaram a ceder lugar para relatos que, sob a égide do romantismo, contemplam o sobrenatural de forma mais ambígua, ou mesmo inquietante.

## 1.2 - A prevalência da hesitação e do *unheimlich*

Aqui, decididamente, adentra-se o território do fantástico, conforme delimitado pelo estruturalista Todorov. É o espaço da indeterminação e da incerteza, no qual o alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ocupa posição de destaque, sobretudo graças ao relato “O homem da areia”, publicado pela primeira vez em 1816. Espécie de paradigma da narrativa fantástica, o conto traz a história de Nathanael, jovem que, na infância, conheceu o ser sobrenatural (ou real?) que confia o título ao entrecho — sendo por ele atormentado ao longo de toda a vida. Lembre-se de que Nathanael se apaixona por uma criatura artificial, a boneca Olímpia. O que relatam as cartas redigidas pelo protagonista seria verdade ou delírio? Estaria louco ou realmente apossado pela figura demoníaca do homem de areia? Ao pôr em evidência o “duplo”, explorando possíveis alucinações e delírios de sua personagem, Hoffmann estabelecia novas diretrizes para se pensar as narrativas sinistras.

A obra do alemão é analisada não somente no trabalho seminal de Tzvetan Todorov, mas também em um ensaio essencial para esta pesquisa: “*Das unheimliche*”, de Sigmund

---

<sup>18</sup> *Enigma y suspenso son los engranajes que sostienen los universos narrativos del gótico y gobiernan todos los recursos que enhebran las incontables peripecias de la historia, los motivos, el espacio-tiempo representado y los personajes, por medio de un narrador omnisciente, que sabe dosificar la información para crear el misterio y el efecto psicológico de miedo o terror. La trampa y la apariencia gobiernan la representación: nada es lo que parece, todo oculta un secreto, el mal acecha a cada paso, lo invisible se vuelve visible y lo inanimado cobra vida.*

Freud. Publicado pela primeira vez em 1919, o texto apresenta uma reflexão estética do fundador da psicanálise a partir da literatura. Nele, Freud se detém em obras ficcionais “que dizem respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e *horror*” (2019, p. 29, grifo nosso), para investigar as origens do efeito por ele nomeado como *unheimlich*. O termo alemão tem etimologia complexa: “*heimlich*” significa “doméstico, familiar, pertencente à casa”, mas o prefixo “*un*” inverte esses conceitos, tornando desconhecido aquilo que era absolutamente o contrário.

A edição utilizada nesta pesquisa é algo recente no Brasil; nela, o termo é traduzido como “infamiliar”<sup>19</sup>. Os tradutores Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares assim justificam a escolha, contribuindo também para a acepção do conceito cunhado por Freud:

O *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser “infamiliar”: do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. (IANNINI; TAVARES in FREUD, 2019, p. 10-11)

Com efeito, logo no início do ensaio, Freud estabelece o *unheimlich*/infamiliar como “não conhecido” (2019, p. 33). Mais à frente, postula que o “Infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 2019, p. 45); “nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento” (FREUD, 2019, p. 85).

Assim se destaca, no ensaio, o retorno daquilo que há muito era perfeitamente conhecido pelo sujeito, mas que por algum motivo se torna alheio, estranho, *infamiliar*. Para Freud, é justamente esse movimento pendular a causa das sensações de estranheza e de horror vinculadas a narrativas como “O homem da areia”, que constitui o principal *corpus* de “*Das Unheimliche*”.

Nesse ponto, cabe notar um significativo afastamento do território ocupado pela ficção gótica, originada há mais de cinco décadas, antes da publicação do conto de Hoffmann. Além do autor alemão, contribuíram para esse distanciamento prosadores da narrativa

---

<sup>19</sup> Em edição publicada no segundo semestre de 2021, o editor, psicanalista e tradutor Paulo Sérgio de Souza Jr., optou por verter o ensaio de Freud como *O incômodo* (ed. Blucher). Utilizou-se, assim, de uma palavra corriqueira para extrair dela o estranhamento provocado pelo conceito: o cômodo como remetente ao ambiente doméstico, conhecido, familiar, é tornado o seu oposto pelo prefixo. Esta pesquisa, contudo, utilizará o termo “infamiliar” devido ao entendimento de que o termo acomoda com mais precisão os postulados aqui apresentados.

romântica, como o francês Charles Nodier, o britânico Walter Scott e o também germânico Ludwig Tieck, entre inúmeros outros; são autores que priorizam a ambiguidade em narrativas já reconhecidas como fantásticas, em detrimento do maquinário e da encenação góticos. A partir daí, predomina a impossibilidade categórica de se definir em qual plano se desenvolvem as histórias: se naquele do sobrenatural, ou se no plano do cotidiano, do prosaico, em que as intervenções inexplicáveis são frutos de fraude. Todorov propõe que o fantástico resida neste “ou”, que implica uma indecisão momentânea; como se sabe, o caráter transitório dessa hesitação e as possíveis saídas para ela geram discordância e debate até hoje.

Ainda que não seja o objetivo, aqui, fomentar essa argumentação, considera-se relevante mencionar pesquisas que versam sobre o fantástico por outras vias que não a estruturalista. Uma delas, bastante reconhecida, é empreendida pelo italiano Remo Ceserani em *O fantástico*, estudo que dialoga com as formulações de Todorov, mais problematizando-as do que as corroborando. Ceserani desenvolve um discurso capaz de cruzar correntes contemporâneas de pensamentos sobre o fantástico, e expande as definições acerca do gênero a ponto de assumi-lo como um *modo* ou operação cognitiva-imaginativa — o que implica uma série de procedimentos estéticos que podem ocorrer no interior dos gêneros mais diversos.

Já para a estadunidense Rosemary Jackson, o fantástico é composto por uma forma de linguagem do inconsciente — e aqui o pensamento se aproxima daquele de Freud quanto por uma oposição social subversiva. Segundo Jackson, a narração fantástica “se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta” (*apud* CESERANI, 2006, p. 62). Não estabelecendo raízes apenas no sobrenatural, uma vez que nossa cultura é sobretudo secular, o relato fantástico daria origem, assim, a mundos alternativos, destrutivos e niilistas.

O espanhol David Roas, por sua vez, oferece uma leitura que repousa na figura do leitor e abrange um *adensamento* dos marcadores do fantástico nas narrativas, bem como seus subsequentes *efeitos* — palavra-chave que permitirá uma aproximação maior entre tais narrativas e aquelas de horror. De acordo com Roas,

[...] o fantástico se caracteriza por propor um conflito entre (a nossa ideia de) real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a hesitação ou a incerteza nas quais muitos teóricos (desde o ensaio de Todorov) seguem insistindo, mas sim a inexplicabilidade do fenômeno. E essa inexplicabilidade não se determina exclusivamente no âmbito intratextual, mas envolve o próprio leitor. (2011, p. 30-31)

Outro ponto central da teoria de David Roas também diz respeito ao estatuto da leitura: o entendimento de que o mundo apresentado nos relatos fantásticos é sempre um reflexo da realidade vivenciada pelo leitor. “A irrupção do impossível neste marco familiar supõe uma transgressão do paradigma do real vigente no mundo extratextual<sup>20</sup>” (ROAS, 2011, p.31); uma fratura que, em sua opinião, deflagra a inquietude e outras sensações que podem ser relacionadas ao horror. Com efeito, Roas aponta o medo como indissociável das narrativas fantásticas, posto que elas suscitam a perplexidade tanto nas personagens quanto nos leitores, obrigando-os a buscarem uma explicação ou um sentido para aquela fratura — uma “operação sempre condenada ao fracasso, o que provoca medo no receptor<sup>21</sup>” (ROAS, 2011, p.86). Para ele, o medo é uma condição necessária à composição do fantástico, porque é seu efeito fundamental, produto da transgressão de nossa ideia a respeito do real (2011, p.88).

Cabe mencionar que Roas não é o único a vincular medo e fantástico; outros estudiosos defenderam essa relação, como Peter Penzoldt, Roger Caillois, Irène Bessièrre e a já mencionada Rosemary Jackson. Diante de tal aceção, torna-se tentadora a possibilidade de se utilizar a nomenclatura do horror como sinônimo do fantástico. Contudo, tanto David Roas quanto os teóricos que o precederam enxergam o medo como resultante do confronto entre o real percebido e o inexplicável; conforme veremos adiante, tal conjugação dirá, sim, respeito ao horror sobrenatural, mas não será suficiente para a apreciação do efeito estético em sua totalidade.

### 1.3 - Poe e a arquitetura do efeito estético

A propósito de efeitos artísticos e seguindo pelo percurso estabelecido, encontra-se, na primeira metade do século XIX, o autor que, por consenso entre estudiosos, críticos, leitores e escritores, tornou-se a principal referência da ficção literária de horror: Edgar Allan Poe. É reconhecido o pioneirismo do autor estadunidense em vários aspectos das histórias imaginativas — aí incluídas as narrativas de maior ascendência gótica, de teor macabro e sinistro, bem como aquelas de orientação mais marcadamente fantástica, em que se

---

<sup>20</sup> *La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual.*

<sup>21</sup> *Operación condenada siempre al fracaso, lo que provoca el miedo del receptor.*

evidenciam elementos sobrenaturais. Mas urge destacar um papel que, embora menos difundido, é considerado fundamental para o que hoje se entende por narrativas que se proponham a causar o efeito estético do horror: o papel de “arquiteto”. É essa a figura a emergir do ensaio “A Filosofia da Composição”, publicado em 1846, e que, por seu caráter fundador e altamente minucioso, demanda uma análise mais detida.

No texto, Poe explica como criou *O Corvo*, sua obra mais conhecida (o próprio autor tinha consciência de tal sucesso; publicado em 1845, o poema narrativo causou considerável impacto imediatamente após o lançamento, recebendo inúmeras leituras públicas). Essa explicação envolve desmontar e remontar a obra ficcional. Decisão após decisão, peça por peça, o poema ressurgiu diante do leitor como um projeto cuja função é, acima de tudo, causar um *efeito*, uma *emoção* específica.

A partir desse objetivo, o autor expõe como tal decisão orientou todas as escolhas seguintes. Da definição do refrão “*Nevermore*”<sup>22</sup> — condizente com o teor melancólico do relato — à opção pela “criatura irracional” que reproduz esse refrão e batiza o poema (Poe revela, no ensaio, que chegou a considerar um papagaio), constitui-se a cena tão conhecida: o rapaz “caindo de sono e exausto de fadiga”<sup>23</sup> que, durante uma noite tempestuosa, recebe a visita da ave em seu quarto.

Assim o próprio Poe afirma no começo do ensaio: “Prefiro começar com a consideração de um efeito” (2011, p. 18). No caso de *O Corvo*, a escolha foi pela melancolia, “o mais legítimo de todos os tons poéticos” (POE, 2011, p. 25), e pela morte de uma bela mulher, por ele considerado “o tema mais poético do mundo” (POE, 2011, p. 25).

Entretido, o jovem do poema começa a indagar o pássaro a respeito de assuntos mundanos. No entanto, percebendo que a resposta é sempre a mesma, ele passa a fazer perguntas que, aos poucos, revelam um estado de espírito atormentado. Afinal, o rapaz ainda sofre com a ausência de sua amada Lenora, falecida havia tempos. As indagações vão se tornando mais intensas até que, na antepenúltima estrofe, o jovem pergunta se, “no Éden celeste”, “nestes retiros sepulcrais”, encontrará aquela que procura, ouvindo a resposta que mais teme: “Nunca mais”. No ensaio, Poe afirma que esses versos foram os primeiros a serem escritos, constituindo “o desfecho pelo qual todas as obras de arte deveriam começar” (POE, 2011, p. 26).

---

<sup>22</sup> “Nunca mais.”

<sup>23</sup> Os trechos traduzidos de *The raven* aqui utilizados foram retirados da versão de Machado de Assis.

Cerca de um século depois de “A Filosofia da Composição”, um século e meio após “O Homem da Areia” e dois séculos depois de *O Castelo de Otranto*, o horror enfim se consolida como vertente literária. Na origem desse gênero, estão as estratégias de confronto e encenação da literatura gótica, bem como vários de seus elementos narrativos. Também se encontram, em sua constituição, procedimentos do fantástico, seja por meio da hesitação proposta por Todorov, seja pela inexplicabilidade do fenômeno e pela extensão dos efeitos no leitor, conforme postulou David Roas. No entanto, a variedade de temas e o intenso diálogo com outras linguagens (sobretudo narrativas audiovisuais, como o cinema) fizeram com que a ficção literária de horror resistisse a classificações já estabelecidas. Assim, ela passa a se definir por aquilo a que seu próprio nome se refere: pelo *efeito*, ou pela intenção de causá-lo. Em consequência disso, a ficção de horror também se define pela *construção retórica*, de modo que tal efeito seja obtido.

Por ora, vale mencionar que esta conjuntura remete às instruções de “A Filosofia da Composição”. Ainda que o efeito pretendido de *O Corvo* seja o sentimento da melancolia, Poe aplicou o mesmo método de construção — tão rigoroso quanto meticuloso — na escrita de diversas outras obras, sobretudo em contos que hoje são considerados como fundadores do horror. Linha por linha, peça por peça, ele projetou e ergueu sinistras edificações por onde leitores não se cansam de circular. Também espalhou, pelos espaços, os gatilhos do medo, contribuindo dessa forma para aplainar um novo território literário.

#### **1.4 O horror como vertente autônoma: estruturação e imaginário**

A conceituação do horror como categoria estética é relativamente recente — as primeiras teorias datam de meados dos anos 1970. Os estudos dessa época (em sua maioria anglófonos) concentram-se sobretudo no cinema de horror, que viveu uma espécie de era de ouro após o tremendo sucesso comercial do filme *O exorcista*, em 1973. Produções do gênero passam a atrair enormes quantias de dinheiro, estabelecendo-se uma indústria de dimensões cada vez maiores, em um processo que chamou a atenção de pesquisadores dessa linguagem.

No campo da literatura, os estudos são mais rarefeitos. Ou pelo menos o foram até o final do século XX, a partir de quando se observa um número crescente de reflexões acerca do objeto, como *A filosofia do horror – Ou os paradoxos do coração* (1990), e, mais adiante, no século XXI, *Horror - A Literary History* (2016). É certo que “O horror sobrenatural na

literatura”, ensaio de H.P. Lovecraft publicado em 1927, antecede em muito os trabalhos de Carroll e Reyes; contudo, embora se atenha aos efeitos estéticos proporcionados pelas obras que analisa em seu estudo, o autor de “O chamado de Cthulhu” não chega a sistematizar uma teoria acerca da ficção literária de horror, contemplando-a à luz de seu próprio projeto artístico e atribuindo a ela características que se provarão excludentes.

Essa questão será retomada à frente; agora, interessa a introdução de Xavier Aldana Reyes para *Horror - A Literary History*, pois ela contém uma definição para as narrativas literárias de horror que abrange os principais postulados mencionados até aqui. O pesquisador catalão lembra que o próprio termo “horror” advém de um efeito; afinal, sua origem está no verbo latino “*orrere*”, que significa “erizar” ou “arrepia”. Cabe destacar que é Noël Carroll quem inaugura essa etimologia, agregando a ela a palavra do francês antigo “*orror*”, que pode significar “reagir raivosamente” ou “tremor” (1990, p.24). Dessa forma, as narrativas de horror constituem-se como tal pelo *efeito* causado, ou pela *intenção* de fazê-lo. Eis a definição de Xavier Aldana Reyes:

Amplamente lida e publicada — e diferente de outros gêneros que se amparam mais fortemente em coordenadas históricas e geográficas específicas, como o *Western* e a ficção-científica —, a ficção de horror é extensivamente definida por suas pretensões afetivas. Em outras palavras, o horror obtém este nome dos efeitos que procura provocar nos leitores<sup>24</sup>. (2016, p. 07)

Trata-se de uma concepção que remete à *Poética* de Aristóteles; com efeito, para outro estudioso do tema, o estadunidense Mark A. Fabrizi, “o horror oferece a catarse” (2018, p. 03) — uma afirmação, aliás, feita reiteradas vezes por Stephen King.

Reyes também salienta que o horror é eminentemente transmidiático, sendo “mais imediatamente associado com a indústria do cinema do que com a literatura”<sup>25</sup> (REYES, 2016, p. 09). No entanto, ao contrapor a ficção literária de horror às narrativas audiovisuais, o pesquisador catalão postula que, “diferentemente do cinema, que só é capaz de nos mostrar imagens, a ficção literária nos força a processar informação [...] podendo mais prontamente perturbar a mente de leitores ao engajar-se com suas imaginações<sup>26</sup>” (REYES, 2016, p.

---

<sup>24</sup> *Widely read and published — and not like other genres that rely more heavily on specific historical e locational coordinates, such as the Western and the science fiction — horror is largely defined by its affective pretences. Horror takes its name, in other words, from the effects that it seeks to elicit in its readers.*

<sup>25</sup> *[...] more readily associated with the film industry than with the literary one.*

<sup>26</sup> *Unlike cinema, which cannot help but show us images, fiction forces us to process information [...] may more readily disturb the minds of readers by engaging with their imagination.*

09-10). A consequência dessa perturbação seriam justamente os efeitos de ordem física que aqui se propõe vincular à conceituação do horror.

Cumpre apontar que os estudos de Reyes e Fabrizi se desenvolvem a partir do ensaio fundamental de Noël Carroll. Na introdução, o pesquisador assim define o ambicioso projeto:

Baseando-me em Aristóteles para propor um paradigma daquilo que pode constituir um gênero artístico, vou oferecer uma explicação do horror em virtude dos efeitos emocionais que se pretende causar na audiência. [...]. Ou seja, ao modo de Aristóteles, vou assumir que o gênero é constituído para produzir um efeito emocional; tentarei isolar esse efeito; e tentarei mostrar como as estruturas, as imagens e as figuras características do gênero arranjam-se para causar a emoção que chamarei de horror artístico.<sup>27</sup> (1990, p. 08)

Mais adiante, ele é categórico a respeito dos cruzamentos entre linguagens: “Trans-artístico e transmidiático, o gênero do horror obtém seu título da emoção que caracteristicamente, ou idealmente, provoca; essa emoção constitui a marca identificadora do horror<sup>28</sup>” (CARROLL, 1990, p. 14). Nesse contexto, os personagens nas narrativas em questão exercem papel central, pois é por meio deles que espectadores, leitores ou *gamers* experienciam o referido efeito emocional, de natureza estética. A propósito, a pesquisadora alemã Doreen Triebel oferece uma oportuna reflexão pela via da empatia no artigo “*Manipulating empathic responses in horror fiction*”<sup>29</sup>. Ela defende que “a observação do medo nos outros pode levar um indivíduo a empatizar com uma personagem que se considera estar em perigo” (TRIEBEL, 2014, p.06). Assim, o espectador/leitor/*gamer* sente *com e pelos* personagens das narrativas que consome, compartilhando com eles as emoções negativas deflagradas por eventos ou agentes do horror.

Tais proposições convergem com as de Noël Carroll. Embora sem mencionar o termo “empatia”, o filósofo entende que:

O horror parece ser um daqueles gêneros nos quais as reações emocionais da audiência, idealmente, correm paralelamente à emoção das personagens. De fato, em obras de horror as reações das personagens frequentemente parecem indicar as reações emocionais das audiências.<sup>30</sup> (CARROLL, p. 17, 1990)

---

<sup>27</sup> *Taking Aristotle to propose a paradigm of what the philosophy of an artistic genre might be, I will offer an account of horror in virtue of the emotional effects it is designed to cause in audiences. [...] That is, in the spirit of Aristotle, I will presume that the genre is designed to produce an emotional effect; I will attempt to isolate that effect; and I will attempt to show how the characteristic structures, imagery, and figures in the genre are arranged to cause the emotion that I will call art-horror.*

<sup>28</sup> *The cross-art, cross-media genre of horror takes its title from the emotion it characteristically or rather ideally promotes; this emotion constitutes the identifying mark of horror.*

<sup>29</sup> “Manipulando respostas empáticas na literatura de horror”.

<sup>30</sup> *horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audiences*

À frente, Carroll explica que esse pressuposto “permite-nos olhar para as obras de horror em busca de evidências da reação emocional que pretendem engendrar<sup>31</sup>” (p. 30).

A propósito dos elementos constitutivos das narrativas de horror, e a despeito da elucidativa conceituação, cabem comentários críticos ao estudo do filósofo estadunidense – em especial ao difundido entendimento de Carroll de que o agente do horror *deve* ser um monstro, e que, “para nossos propósitos, esse monstro pode ou ter uma origem sobrenatural, ou na ficção científica<sup>32</sup>” (CARROLL, 1990, p. 15). Essa limitação resultou em questionamentos de outros estudiosos, como Philip J. Nickel. No ensaio “*Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The birds*” (2010), Nickel afirma que o horror tem caráter epistemológico e constitui-se por dois elementos centrais:

(1) Uma aparição do mal sobrenatural ou do monstruoso (inclui-se aí o psicopata que mata monstruosamente); e (2) a intenção de causar pavor, aversão visceral, medo ou espanto no espectador ou no leitor.<sup>33</sup> (p. 14, 2010)

Ao inserir o elemento humano nesse contexto, Nickel propõe que monstros também sejam “realistas”<sup>34</sup> (p. 15, 2010) e que participem normalmente de nossa vida cotidiana. Sendo assim, ele se contrapõe diretamente a Carroll, para quem “monstros são essencialmente ficcionais, e não algo com que nos preocupemos na vida real”<sup>35</sup> (1990, p. 14-15).

Entretanto, determinar o monstro ou a figura monstruosa (seja ela humana ou sobrenatural) como a única fonte do horror resulta em outro impasse. Assim formuladas, as conceituações tanto de Noël Carroll quanto de Philip J. Nickel não contemplariam, por exemplo, a categoria do horror cósmico, na qual os arrepios muitas vezes não têm origem material, e sim existencial. Há, sem dúvida, monstruosidades de imensa força nas narrativas de H.P. Lovecraft, de Arthur Machen ou de William Hope Hodgson; mas elas irrompem como efeitos colaterais da revelação que sustenta toda a obra desses autores: a de nossa insignificância diante do caos primordial e da imensidão do cosmos. Constatam-se, ainda, os

---

<sup>31</sup> *This presupposition, in turn, enables us to look to works of horror themselves for evidence of the emotional response they want to engender.*

<sup>32</sup> *For our purposes, the monsters can be of either a supernatural or a sci-fi origin.*

<sup>33</sup> *(1) An appearance of the evil supernatural or the monstrous (this includes the psychopath who kills monstruously); and (2) the intentional elicitation of dread, visceral disgust, fear or startlement in the spectator or reader.*

<sup>34</sup> *Realistic.*

<sup>35</sup> *[...] monsters are essentially fictional, not something to be worried about in real life.*

casos em que as monstruosidades praticamente inexistem, como em “Os salgueiros”, de Algernon Blackwood (1907).

Em tal contexto, não tem mais lugar o maniqueísmo que marca os conflitos das narrativas de horror cujo agente é o monstro. Já não há um antagonista com intenções e qualidades definidas; as entidades de Lovecraft, por exemplo, não pretendem nos aniquilar ou nos aprisionar no inferno, porque sequer têm consciência de nossa existência. Seu mero despertar já implicaria a nossa extinção. Por isso, o fenômeno do horror cósmico não apenas contesta as concepções de Carroll e de Nickel a respeito de histórias assustadoras, como também se afasta dos temas religiosos que, muitas vezes, são as fontes de assombro nessas narrativas. Processo semelhante ocorre com a categoria que se convencionou chamar de horror psicológico, que não raro tem origens também imateriais — e cujo funcionamento este trabalho pretende clarificar.

Note-se que, a partir dessa concepção, a ficção de horror amplia seu território e em certa medida deixa de se vincular exclusivamente ao fantástico, uma vez que a estratégia para se obter o efeito que a define possa prescindir do elemento sobrenatural, inexplicável. Da mesma maneira, torna-se independente da matriz histórica e cultural das narrativas góticas, na medida em que a fonte de horríveis eventos já não se encontra somente no passado que ameaça retornar, mas também na atualidade. Em outras palavras, a partir do século XX a ficção literária de horror passa a impor-se como um território autônomo, quando se observa um crescente contingente de narrativas que obedecem aos parâmetros estabelecidos por estudiosos do horror, reunidos em torno da *intencionalidade* de um efeito. E o protagonismo desse movimento deve ser atribuído a Lovecraft, que, além de produzir uma obra considerada paradigmática do horror — tornando-se, inclusive, o principal nome do subgênero do horror cósmico —, também elaborou o já mencionado ensaio “O horror sobrenatural na literatura”, no qual se refere ao seu próprio projeto artístico como uma composição cujo núcleo é o efeito estético.

Publicado originalmente em 1927, o texto constitui-se como um diário de leituras de Lovecraft, com comentários acerca de obras que o autor considera fundamentais de uma expressão literária que “sempre existiu e sempre existirá” (2020, p.11), a do medo, e no qual ele também reflete a respeito de seus próprios temas e procedimentos. Ainda que careça de metodologia e por vezes seja exageradamente passional — e a despeito de tratar apenas dos assombros de natureza inexplicável, fantástica, sobrenatural, desconsiderando os horrores

humanos —, o estudo tornou-se referência por seu caráter precursor. Um parêntese: para esta pesquisa de doutorado, a principal contribuição de Lovecraft é o destaque dado à ambiência nas obras assustadoras: “A atmosfera é a coisa mais importante de tudo, pois o critério final de autenticidade não é o encaixe perfeito de um enredo, e sim a criação de uma determinada *sensação*” (2020, p. 13-14, grifo nosso). Ou seja, para o autor, é o predomínio desse efeito que permite classificar uma história como de horror<sup>36</sup> (neste caso, sobrenatural). Ele chega a ensaiar uma poética do assombro ao mencionar que

[...] uma história estranha [*weird*] cujo intento seja ensinar ou produzir um efeito social, ou uma na qual os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma autêntica história de medo cósmico; mas persiste o fato de que narrativas como essas geralmente possuem, em trechos isolados, toques atmosféricos que atendem a todas as condições da legítima literatura de horror sobrenatural (LOVECRAFT, 2020, p. 14);

Tal entendimento permite a Lovecraft, na recapitulação historiográfica apresentada no ensaio, mencionar obras da antiguidade e dos períodos clássico e medieval que, em algum momento, são permeadas por essa possível poética (ainda que o termo não seja utilizado). Nesses casos, assim como em outras obras citadas à frente, o autor mostra-se mais interessado no trajeto do que no destino, detendo-se em fragmentos e passagens pontuais nos quais identifica, a despeito de cometer eventuais anacronismos, a pulsação do “verdadeiro horror cósmico” (LOVECRAFT, 2020, p.29). São narrativas nas quais não é identificada a intencionalidade da predominância de um efeito estético, e sim momentos nos quais tal efeito é provocado, sobretudo por meio da ambiência. A leitura de qualquer obra ficcional de H.P. Lovecraft evidencia essa preocupação com a construção da atmosfera (tal procedimento será retomado mais adiante, quando se investigarão os elementos constitutivos do horror).

No momento, faz-se necessário um comentário a respeito dos anacronismos inerentes à categoria do horror. Trata-se de um impasse que permeia a apreciação do objeto e instiga

---

<sup>36</sup> Em seu ensaio, Lovecraft utiliza diferentes denominações para referir-se ao objeto: “horror sobrenatural”, “horror cósmico”, “medo cósmico” e “*weird*”, um termo que, nas décadas seguintes, tornou-se uma categoria à parte no campo do horror, devido às suas relações com a ficção-científica e a fantasia. Seja como for, a prioridade dada pelo autor à provocação de uma “profunda sensação de pavor” (2020, p.14) permite-nos reunir esses diferentes termos sob a luz originária do horror. É importante destacar, também, a conexão entre o conceito lovecraftiano de “narrativa estranha” e a concepção de literatura fantástica. Afinal, Lovecraft aponta o surgimento da primeira a partir do gótico; ora, é consenso entre pesquisadores que o mesmo ocorre com a segunda. O surgimento da vertente gótica na literatura inaugura a operação que teóricos como o já mencionado Tzvetan Todorov, a francesa Irène Bessièrre, o italiano Remo Ceserani ou o espanhol David Roas indicam como determinante para o fantástico: o confronto entre uma realidade “nossa”, regida por leis e ciências naturais, e uma realidade outra, comandada por regras a nós desconhecidas, e por isso assustadora. Uma definição do próprio Lovecraft para “o genuíno conto estranho” explicita essa relação. De acordo com ele, tais textos propõem a “suspensão ou eliminação maligna e específica das leis imutáveis da Natureza que são nossa única salvaguarda contra as agressões do caos e dos demônios do espaço inexplorado”.

essa pesquisa — o próprio Lovecraft denomina inúmeras obras muito anteriores ao estabelecimento dessa corrente literária como pertencentes a ela. Também é frequente, nos dias atuais, a aceção de textos reconhecidamente distantes do horror (tanto no tempo quanto na forma artística) como narrativas assustadoras; distorções críticas que demandam atenção.

Royce Mahawatte resume a questão:

Qualquer debate acerca da literatura do século XIX, em termos de horror, só pode ser retroativo e bastante influenciado pelos usos da palavra no século XX que tentaram reunir uma vasta variedade de obras situadas tanto no imaginário real quanto naquele dos pesadelos (2016, p.78)

Mahawatte refere-se em específico à era Vitoriana, na qual os horrores se fizeram constantemente presentes; mas sua afirmação também pode ser dirigida a períodos anteriores. E ao mencionar o “imaginário”, o próprio crítico oferece uma possível solução para esse impasse. A fim de desenvolvê-la, recorremos ao pensamento de Michel Maffesoli, para quem o imaginário é

[...] uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na obra de arte — estátua, pintura —, há a materialidade (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. (MAFFESOLI, 2001, p. 75)

Note-se que o sociólogo francês atribui ao imaginário um papel social e cultural fundamental, estabelecendo uma espécie de liga entre aqueles que o compartilham — por ele chamada de “aura” ou “atmosfera”. Contrapondo-se à ideologia, cuja perspectiva é racional, o imaginário constitui-se pelo que é “onírico, fantasioso e irracional” (MAFFESOLI, 2001, p.77); é a força da humanidade agindo com base no espírito, no sentimento, na sensibilidade. É “a vibração que supera o argumento e instaura a sensibilidade comum, uma alquimia um tanto misteriosa que detona, em certas situações [...], essa sensação compartilhada” (MAFFESOLI, 2001, p.77). Ora, com o estabelecimento de parâmetros que permitem conceituar a ficção literária de horror, podem ser identificados, nos períodos antecedentes a essa denominação, os elementos que foram expandindo o espaço com vistas ao qual se voltam pesquisadores, autores, editores, leitores e aficionados no geral. Trata-se de lançar o olhar na direção do passado, à maneira de um bumerangue, em busca de referências e experiências congêneres; e o olhar retorna carregado de procedimentos, tópicos e elementos estruturais que deram origem ao imaginário do horror, depois o enriqueceram e

complexificaram, combinando-se em uma alquimia do texto “um tanto misteriosa”, até converter-se em uma categoria estética autônoma, com sua própria gramática.

Neste trabalho, a adoção do conceito de imaginário aplicado ao horror serve a dois propósitos principais: em primeiro lugar, contribui para situar as narrativas assustadoras com mais precisão em relação ao gótico e ao fantástico, considerando-se seus pontos de contato e seus distanciamentos. Em segundo lugar, a concepção de um imaginário do horror implica reconhecer, mais adiante, traços e nuances precursores dessa vertente em obras brasileiras pertencentes a diferentes correntes literárias, e que por isso contribuíram para a futura consolidação do gênero no país.

### **1.5 Literatura de horror e sua recepção**

A partir das reflexões acerca de uma conceituação do horror, cabe destacar a posição assumida pelo leitor nesse contexto crítico. Tal cenário remete à Estética da Recepção, corrente de pensamento concebida e proposta na década de 1960 pelo teórico alemão Hans Robert Jauss e consolidada, no final dos anos 1970, com a contribuição de seus conterrâneos Wolfgang Iser e Hans Gumbrecht, entre outros. Embora as teorizações da chamada Escola de Constança já se distanciem no tempo e apresentem certo desgaste, faz-se, em alguma medida, necessário retomá-las, ainda que resumidamente, para ampliar a análise que aqui se propõe.

À época, a proposição de Jauss confrontava teorias marxistas, formalistas e estruturalistas, refutando o que considerava o “circuito fechado” (JAUSS, 1978, p.48) de uma estética de reprodução, fundamentado na dicotomia “autor-livro” (JAUSS, 1978, p.48). Sua principal crítica dizia respeito à separação entre registro histórico e composição estética, entre linguagem prática e linguagem poética, ou literária, a qual pensadores como Chklovski e Tynianov estariam conduzindo ao isolamento:

Para tentar preencher o fosso que separa o conhecimento histórico do conhecimento estético, a história e a literatura, posso retomar daquele ponto no qual as duas escolas se detiveram. Seus métodos compreenderam o fato literário no circuito fechado de uma estética da produção e da representação; agindo dessa forma, despiram a literatura de uma dimensão que no entanto é necessariamente inerente à sua natureza de fenômeno estético, bem como à sua função social: a dimensão do efeito produzido (Wirkung) por uma obra e o sentido a ela atribuído por um público, de sua

“recepção”. O leitor, o ouvinte, o espectador — em uma palavra: o público<sup>37</sup>. (JAUSS, 1978, p.48)

Esse isolamento também diz respeito à historiografia literária; abolido o leitor do pensamento crítico, desconsidera-se sua capacidade de responder à obra de arte e, assim, de produzir novas obras, de propor caminhos possíveis para a tradição em que está inserido. Em suma, Jauss defende a retomada da fruição estética como elemento central da experiência literária, fundamentada na *aisthesis* aristotélica, ou seja, a qualidade inerente à obra de arte de “renovar a percepção das coisas, que foi cegada pelo hábito [...], devolvendo ao conhecimento intuitivo seus direitos, contra o privilégio atribuído tradicionalmente ao conhecimento conceitual<sup>38</sup>” (JAUSS, 1978, p.144). E o prazer extraído da fruição estética advém de outro componente da poética de Aristóteles: a *catharsis*, que significa a possibilidade de o homem, ao apreciar a obra de arte, “libertar-se dos elos que o acorrentam aos interesses da vida prática [...]; ele pode, assim, reaver sua liberdade de julgamento estético<sup>39</sup>” (JAUSS, 1978, p.144). Ou, conforme aponta o crítico literário suíço Jean Starobinski,

A história da literatura e da arte, insiste Jauss, foi durante tempo demais uma história dos autores e das obras. Ela oprimiu ou silenciou seu “terceiro estado”, o leitor, o ouvinte, ou o espectador contemplativo. Raramente se falou da função histórica do destinatário, tão indispensável quanto sempre foi. Porque a literatura e a arte só se tornam um *processus* histórico concreto por meio da experiência daqueles que acolhem suas obras, que obtêm prazer delas, que as julgam — que ao acaso as exaltam ou recusam, as escolhem ou esquecem; que assim constroem as tradições, mas que, mais particularmente, podem adotar, por sua vez, o papel ativo que consiste em responder a uma tradição, produzindo novas obras.<sup>40</sup> (1978, p.12)

<sup>37</sup> *Pour tenter de combler le fossé qui sépare la connaissance historique et la connaissance esthétique, l'histoire et la littérature, je peux repartir de cette limite où les deux écoles se sont arrêtées. Leurs méthodes saisissent le fait littéraire dans le circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation; ce faisant elles dépouillent la littérature d'une dimension pourtant nécessairement inhérente à sa nature même de phénomène esthétique ainsi qu'à sa fonction sociale : la dimension de l'effet produit (Wirkung) par une œuvre et du sens que lui attribue un public, de sa « réception ». Le lecteur, l'auditeur, le spectateur — en un mot: le public.*

<sup>38</sup> *renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude; Y aisthesis rend donc à la connaissance intuitive (anschauende Erkenntnis) ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle.*

<sup>39</sup> *dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique [...]; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique.*

<sup>40</sup> *L'histoire de la littérature et de l'art plus généralement, insiste Jauss, a été trop longtemps une histoire des auteurs et des œuvres. Elle a opprimé ou passé sous silence son « tiers état », le lecteur, l'auditeur, ou le spectateur contemplatif. On a rarement, parlé de la fonction historique du destinataire, si indispensable qu'elle fût depuis toujours. Car la littérature et l'art ne deviennent processus historique concret que moyennant l'expérience de ; ceux qui accueillent leurs œuvres, en jouissent, les jugent — qui l de la sorte les reconnaissent ou les refusent, les choisissent ou les oublient—; qui construisent ainsi des traditions, mais qui, plus -, particulièrement, peuvent adopter à leur tour le rôle actif qui \ consiste à répondre à une tradition, en produisant des œuvres \ nouvelles.*

Dessa forma, Jauss propõe alterar o centro de gravidade da criação literária, do eixo “autor-livro” para a configuração “autor-livro-leitor”. O leitor torna-se aquele que ocupa o papel de receptor, de crítico e, em certos casos, de produtor, imitando ou reinterpretando uma obra antecedente. A leitura impõe-se como a concretização das obras literárias. E aqui reside outro pensamento de grande importância para os estudos do horror: o entendimento de Jauss de que, ao longo dessa concretização, a figura do destinatário e a recepção da obra estão, em grande parte, inscritas na própria obra, por sua relação com as narrativas antecedentes que acabaram por se tornar exemplares e até normativas em um contexto específico. Isto é, para além dos elementos intratextuais, deve-se considerar os horizontes precedentes, seus valores e motivos literários, caso se pretenda avaliar os efeitos causados por uma certa obra. Tal proposição fortalece a hipótese de imaginário mencionada anteriormente, pois o leitor inscrito em uma obra de horror, de forma geral, é capaz de reconhecer nela grande parte dos elementos que a precederam. Ainda de forma geral, esse leitor costuma ter nítido aquilo que constitui os horizontes em perspectiva, transformados pela leitura em horizontes de expectativa, conforme propõe o filósofo alemão Edmund Husserl.

No plano da crítica deslocada ao campo do fantástico, David Roas também tece comentários esclarecedores acerca da imanência do texto em oposição à experiência estética, que se tornam úteis para nossas proposições. Referindo-se à definição estruturalista elaborada por Todorov, que remete estritamente aos conflitos no interior do texto e desconsidera a ideia de realidade fora dele, o estudioso espanhol postula:

o fantástico carrega uma projeção na direção do mundo extratextual, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do receptor com o universo narrativo. Relacionando-se o mundo do texto com o mundo extratextual, torna-se possível a interpretação do efeito ameaçador que o relato supõe para as crenças a respeito da realidade empírica.<sup>41</sup> (ROAS, 2011, p.33)

Recorde-se de que o efeito ameaçador em questão é de natureza estética; uma construção artística. E como afirma Edgar Allan Poe em outro texto de matiz aristotélico, efeito estético é resultado. É consequência de um laborioso processo de construção retórica, em que cada elemento deve ser cuidadosamente situado e encaixado, como a peça de uma poderosa maquinaria. No caso da ficção literária de horror, há a primazia do efeito do medo

---

<sup>41</sup> *lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del receptor en el universo narrativo. Relacionando el mundo del texto con el mundo extratextual se hace posible la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto de la realidad empírica.*

— ou de sensações e emoções a ele relacionadas —, de modo que essas narrativas se singularizam em relação a outras vertentes que trabalham tais reações em menor medida, como a ficção científica, as distopias, a fantasia (ou sua ramificação sombria, a *dark fantasy*), e mesmo o drama. Depreende-se, evidentemente, que todo *efeito* resulta de trabalho cuidadoso, estratégico, do escritor com a linguagem.

Por meio dessa construção, a ficção literária de horror também assume autonomia em relação a outras vertentes. Afinal, a formulação deve corresponder a um objetivo estabelecido geralmente antes mesmo que a primeira palavra de uma história seja escrita, como afirmou Poe. A palavra — e todo o texto — deve causar um efeito por meio de técnicas de linguagem, de temáticas e de elementos narrativos que se acumulam e se renovam. Assim sendo, um texto de horror não se define *somente* pelo efeito causado — um critério necessariamente subjetivo —, mas também pela *intenção* de causá-lo, o que implica estrutura(s) específica(s). Noël Carroll, de forma bastante simplificada, propõe a seguinte organização:

- a) Irrupção: Momento em que se é apresentado o monstro ou ser sobrenatural; b) Descobrimto: Momento que se descobre na narrativa a origem desse ser fantasmagórico; c) Confirmação: Momento em que são apresentadas provas e convence-se da existência do mal; d) Confronto: Momento em que ocorre o desfecho da narrativa e se finda o mal. (1999, p. 63)

Ainda que esse modelo se aplique a um imenso conjunto de narrativas de horror tanto literárias como audiovisuais, é preciso pensar além, verificando quais elementos estruturais e temas se destacam nesses construtos.

## 1.6 Horror, terror: um par taxonômico

Um trabalho conceitual a respeito do horror ficaria incompleto sem uma reflexão sobre a denominação que frequentemente é considerada seu sinônimo, o terror. Para tanto, retomemos a célebre consideração da britânica Ann Radcliffe a respeito dessa distinção. Relacionando os dois termos ao sublime *burkeano*, afirma que:

Terror e horror são tão opostos um ao outro, que o primeiro expande a alma, e desperta as capacidades para um nível de vida mais elevado; o outro contrai, congela, e quase as aniquila. Entendo que nem Shakespeare ou Milton, por suas obras de ficção, nem o sr. Burke, por seu pensamento, em nenhum momento compreenderam o horror positivo como fonte para o sublime, embora todos concordem que o terror é uma fonte elevada; e onde reside a grande diferença entre horror e terror, senão na

incerteza e na obscuridade que acompanham o segundo, nos que diz respeito ao temido mal?<sup>42</sup> (Radcliffe, 1826, p. 149-50)

Note-se que o pensamento de Radcliffe vai na direção oposta ao que aqui se propôs; neste caso, o horror não se vincula ao sublime por dispensar o princípio da obscuridade, ou da incerteza. Para a autora, assim como para outros críticos que posteriormente se debruçaram sobre o tema, o terror seria o prazeroso efeito extraído de um elemento sublime que é posicionado a uma distância apropriada do leitor ou do espectador; e o horror, ao contrário, é aquilo que está imediatamente à frente. Em outras palavras, uma questão de proximidade. O trecho vem do ensaio “*On supernatural in poetry*” — que na verdade consiste na introdução do romance *Gaston de Blondeville*, o último de Radcliffe, publicado postumamente — e foi muito utilizado por estudiosos do Gótico para determinar certos procedimentos narrativos de então.

De acordo com o pesquisador Dale Townshend, a distinção de Radcliffe “fornece uma forma conveniente e geralmente defensável de organizar o vasto número de narrativas góticas no final do século XVIII e começo do XIX<sup>43</sup>” (2016, p.37). Outra importante diferenciação apontada por Townshend (2016, p.37) remete à crítica literária feminista anglo-americana que, na década de 1970, associou o horror ao Gótico de autoria masculina, enquanto o terror estaria vinculado a aspectos femininos dessa vertente — o primeiro diria respeito ao imediatismo, ao choque e ao confronto; e o segundo se relacionaria à obscuridade, à esquivez e ao suspense. Já Noël Carroll embaralha a questão, compreendendo o horror como uma mistura entre terror e repulsa. Julia Kristeva, por sua vez, interpreta o horror como expressão maior de nossos tumultos. No seminal ensaio “Powers of horror” (Poderes do horror), publicado originalmente em 1980, a pesquisadora franco-búlgara apresenta sua visão sobre o gênero:

Desejo apontar que, longe de ser uma atividade menor, marginal de nossa cultura, como um consenso geral parece compreendê-la, esse tipo de literatura, ou mesmo a literatura como tal, representa a última codificação de nossas crises, de nossos mais íntimos e mais graves apocalipses. Daí vem seu poder noturno, “a grande escuridão”

---

<sup>42</sup> *Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a higher degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror; but in the uncertainty and obscurity that accompany the second, respecting the dreaded evil?*

<sup>43</sup> *provides a convenient and generally defensible means of ordering the vast number of Gothic fictions that were published in the late eighteenth and early nineteenth centuries.*

(Angela de Foligno). Daí vem seu comprometimento contínuo: “Literatura e mal” (Georges Bataille)<sup>44</sup> (KRISTEVA, 1982, p.207)

Para Kristeva, o horror ficcional evoca experiências primitivas, remotas, e os aspectos demoníacos da “feminilidade não mediada”, e o terror estaria contido nas emoções abrangidas por essa percepção.

Um ano depois da publicação de “Powers of horror”, Stephen King apresentou seu ponto de vista sobre horror e terror no longo ensaio *Dança macabra*, publicado em 1981. O ficcionista estadunidense ecoa Poe (ainda que não o referencie) ao afirmar que uma narrativa de horror “é uma máquina, da mesma forma que um carro; um Rolls-Royce sem o motor pode ser considerado o mais luxuoso vaso de begônias do mundo, e um romance sem uma história torna-se nada mais do que uma curiosidade, um pequeno jogo intelectual” (KING, 2006, p.104). Uma máquina cujo propósito é produzir efeitos estéticos, pode-se acrescentar; e, de acordo com King, eles organizam-se em três níveis: “a emoção mais refinada é o terror<sup>45</sup>” (KING, 2006, p.35), relacionando-o ao que a mente pode imaginar e que constitui a “quintessência” do gênero; já o horror é uma emoção menos apurada, “porque não pertence por completo à mente<sup>46</sup>”, visto que convida a uma reação física; e o terceiro efeito, menos refinado do que os anteriores, é a repulsa (KING, 2006, p.37), que remete a sensações produzidas pela observação de seres ou de cenas perturbadoras; ou seja, pertence inteiramente à esfera física, sensorial. Cabe lembrar, ainda, que, sobretudo em países anglófonos, a denominação “ficção de horror” vem sendo preferida à de “terror” por conta da associação desse termo com o terrorismo.

Diante de tais postulados e da tomada de tantas direções diferentes, aqui se propõe uma espécie de *tabula rasa*. É intuito desta pesquisa também contribuir para a recapitulação da fortuna crítica a respeito da taxonomia das histórias assustadoras; por isso, opta-se por seguir o caminho trilhado por Aldana Reyes: o da etimologia. Compreendendo a origem de “horror” como sendo do latim *orrere*, e significando “arrepia”, “estremecer”; e de “terror”, na mesma raiz latina, *terroris*, ou “alarme”, “pânico”, “medo”, adota-se a primeira como categoria mais ampla, pelo entender de que ela acolhe um número maior de emoções e

---

<sup>44</sup> *I wish to point out that, far from being a minor, marginal activity in our culture, as a general consensus seems to have it, this kind of literature, or even literature as such, represents the ultimate coding of our crises, of our most intimate and most serious apocalypses. Hence its nocturnal power, "the great darkness" (Angela de Foligno). Hence its continual compromising: "Literature and Evil" (Georges Bataille).*

<sup>45</sup> *The finest emotion is terror*

<sup>46</sup> *because it is not entirely of the mind.*

sensações correlatas. O território do horror, ou seja, do arrepio e do estremeamento, alcança reações como a inquietação, a aflição, o assombro, a repulsa, o incômodo, assim como o pânico e o alarme, além de tantas outras comumente associadas às narrativas assustadoras. Expandem-se, assim, tanto o imaginário quanto o horizonte de expectativas a elas relacionados, o que afinal lhes fornece uma sustentação mais firme em termos de categorização literária.

### **1.7 Gramática do assombro: tópicos, *tropos* e enunciação**

Realizar um inventário do horror no século XXI não é tarefa simples. A compilação deve abranger uma historiografia de mais de 250 anos, assumindo-se que suas origens se encontram nas narrativas góticas. O empreendimento requer atenção a uma linha do tempo pretérita, sendo o medo um “componente maior da experiência humana”, como afirma Jean Delumeau, e entendendo-se que a literatura desde sempre deu expressão e qualidade estética a ele – afinal, cabe compreender que aquilo que aterroriza a humanidade muda de acordo com os períodos históricos; portanto, alteram-se também os horizontes de expectativa, bem como os tópicos de preferência de leitores, editores, autores e todos aqueles que compartilham dessa experiência.

Entretanto, há componentes que resistem ao teste do tempo, ressignificando-se para servir a intenções e estratégias narrativas de determinados períodos. Um exemplo é o vampiro, um dos mais longevos e bem-sucedidos personagens da historiografia do horror. Autores e autoras já o utilizaram para tecer reflexões acerca de religião, sexualidade, questões de gênero, doenças venéreas, entre tantos outros aspectos que assombraram e assombram épocas diferentes. Outro exemplo é a figura do zumbi, que, desde meados de 1970, jamais deixou de comparecer às narrativas de horror — em especial nas audiovisuais —, com as mais variadas finalidades. Mas o principal componente das tramas de horror (e, em menor medida, de alguns gêneros correlatos) precede em muito as criações de Bram Stoker, George Romero e outros artistas: trata-se do medo ancestral da morte. É o que levou nossos ascendentes mais distantes a compartilhar, ao redor da fogueira, as primeiras histórias assustadoras de que se tem notícia; e é o que está no núcleo de incontáveis narrativas de horror até hoje. A propósito, o que representam entidades sobrenaturais, fantasmas, assassinos seriais e outras ameaças senão um risco à vida daqueles que perseguem?

A seguir, será apresentado, à maneira como Remo Ceserani fizera no tocante ao estatuto do fantástico, um conjunto de temas e técnicas que se destacam na composição literária do horror. Em alguns casos, os temas também podem ser interpretados como subgêneros, com seus próprios paradigmas e características. É sabido que essa metodologia de classificação se aproxima mais das narrativas audiovisuais; contudo, o mercado editorial — tanto nacional como internacional — vem utilizando-a, e é intuito deste trabalho contribuir para clarificar esse procedimento. Observação: cabe mencionar que a *morte* será dispensada, como tópico, do catálogo na sequência estabelecido por se compreender que ela se faz implícita.

É importante salientar também que não há intenção de exaurir-se a questão. Este espaço não é ilimitado e haverá temas e recursos estilísticos que ficarão de fora. Mas a catalogação se mostra necessária sobretudo para que, no capítulo seguinte, seja exposta uma arqueologia das narrativas de horror produzidas no Brasil, considerando-se o respectivo imaginário. Tal gramática será dividida em duas partes: tópicos e procedimentos narrativos. E uma breve descrição contextual acompanhará cada um dos itens.

### 1.7.1 Tópicos

#### *Fantasmas e fantasmagorias*

“Nós vamos morrer”. Para a maior parte da humanidade, essa afirmação sempre trouxe angústia, e muitos de nós utilizam a ficção para enfrentar a consciência de nossa finitude. Um exemplo é Stephen King (2012, p.14): para ele, uma das funções da ficção de horror é nos ajudar a lidar com nossos medos reais. Nesse contexto laico, os fantasmas são a mais antiga criação a servir ao propósito de vencer a morte, ou ressignificá-la por meio da composição artística. Por meio deles, pode-se especular a respeito do que há além do fim — e isso pode ser ainda mais assustador do que o trespasse.

De acordo com Alexander Meireles da Silva (2020, p.08), há registros de fantasmas no mais antigo texto literário de que se tem notícia: o épico babilônico *Gilgamesh*, cuja data remonta ao século XVIII a.C. O pesquisador aponta também os espectros que povoam a cultura clássica, com as viagens dos heróis Ulisses e Eneias ao mundo dos mortos, onde se encontram com entes queridos; e na Idade Média os fantasmas espalham-se por incontáveis

relatos de viagens, sagas, narrativas épicas e documentos religiosos. É neste período que assumem características evidentemente maléficas, já que muitas vezes representavam ardis do diabo. Silva recorre à etimologia para oferecer uma noção ampliada do fenômeno:

Em língua portuguesa, ‘fantasma’ foi herdado diretamente da palavra anglo-francesa do século XIV *fantosme*, cuja raiz se encontra no latim *phantasma* (‘fazer aparecer’, ‘revelar’), uma derivação do grego *phantázein* [...] O fantasma se coloca como um aviso sobre algo que foge à normalidade (SILVA, 2020, p.10)

Na aurora do Gótico, na primeira metade do século XVIII, os fantasmas ocupam posição de destaque na chamada *Graveyard School*, tal qual ficou conhecido o círculo de poetas britânicos como Edward Young e Robert Blair, cuja obra propunha uma meditação sobre a mortalidade humana. E, a partir de Horace Walpole, as entidades fantasmagóricas foram alçadas à qualidade de estruturantes das narrativas góticas. Após a revolução francesa, tornam-se símbolo da decadência histórica de um estrato social; representam, conforme lembra Júlio França, eventos de um passado que não mais auxiliam na compreensão do que está por vir, convertendo-se em “estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (FRANÇA, 2017, p. 117-118). Povoam os *locus horribilis*, assombram castelos e amaldiçoam famílias; aproximam-se, assim, da figura do “fantasma doméstico” que deu origem às *ghost stories* em língua inglesa nos períodos vitoriano (1837 - 1901) e eduardiano (1901 - 1918). Joseph Sheridan Le Fanu, M.R. James, Henry James e, do outro lado do Atlântico, os estadunidenses Ambrose Bierce e Edith Warton foram alguns dos nomes que se destacaram no período.

Ao longo do século XX e com o avanço da psicanálise, os fantasmas recebem a função retórica de apontar para a esfera psicológica de personagens; figuram como aliados da depressão ou mesmo da loucura, reinserindo a hesitação *todoroviana* na composição das narrativas. Aqui, são destaques os romances *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson, *A casa infernal* (1971), de Richard Matheson, e *O iluminado* (1977), de Stephen King.

### ***Monstruosidades***

Na coletânea de artigos *Monstros e monstruosidades na literatura*, o pesquisador Julio Jeha chama a atenção para a longevidade e a qualidade multifacetada do monstro:

Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. Obras clássicas, dos irmãos Grimm até estudos psicológicos recentes, mostram a variedade e o poder da criatura má imaginária como uma metáfora cultural e um artifício literário. Para Agostinho, “monstro significava um afastamento pessoal de Deus, e só era aplicado a indivíduos considerados “anormais”. A literatura da Renascença descreve pecados específicos (ciúme, orgulho etc.) como monstruosos. (JEHA, 2007, p.07)

Com efeito, criaturas monstruosas desde muito tempo dão corpo a tudo o que é perigoso e horrível na experiência humana, comparecendo dessa forma às narrativas literárias assustadoras. Para Noël Carroll, a presença de monstros — de natureza sobrenatural ou como resultado de experimentos científicos — é determinante para a expressão do “horror artístico”; serve, inclusive, ao propósito de diferenciar essa categoria de outras, como o Gótico do período inicial e o que Carroll define como o terror “enraizado em relatos de psicologia anormal<sup>47</sup>” (1999, p.15). Embora aqui se discorde desse ponto de vista excludente, ecoa-se a afirmação do crítico de que monstros não-humanos são pontos cardeais do imaginário do horror e ainda hoje figuram em narrativas literárias do gênero.

Em busca de compreender essa perenidade, Jeha lê o monstro como uma metáfora do mal. Assume que filósofos e teólogos falham ao tentar representar o mal e que, sendo assim, cabe a escritores expressar o inexprimível. Compete-lhes dar forma às transgressões e aos desvios que resultam em “figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos” (JEHA, 2007, p.22).

Tais transgressões dizem respeito ao contexto social e cultural em que ocorrem. Julio Jeha nos lembra (2007, p.23) de que o século XIX, por exemplo, foi pródigo em monstros que metaforizam arrogância e degenerescência humanas: a criatura de Frankenstein de Mary Shelley, o Mr. Hyde de Stevenson, o Dorian Gray de Wilde, os experimentos do Dr. Moreau de H.G. Wells, Drácula de Bram Stoker, entre outros. São metáforas da essência humana, da qual o mal é inseparável; a afirmação remete-nos a Georges Bataille:

A literatura é o essencial, ou não é nada. O Mal — uma forma aguda do Mal — de que ela é expressão tem para nós, acredito, valor soberano [...] A literatura não é inocente e, culpada, devia, no fim, confessar-se tal. (2015, p. 09)

O espaço narrativo torna-se, assim, o *habitat* natural das monstruosidades que vazam a escuridão e a maldade dentro do ser humano; e daquelas ao redor, que corporificam os mais

---

<sup>47</sup> *rooted in tales of abnormal psychologies.*

agudos medos de uma determinada época, de uma determinada sociedade. Na pena de ficcionistas de horror, o monstro expressa o que para outras áreas do saber permanece nebuloso, insondável. Uma operação que, a julgar pelo sucesso de obras como os romances *It - A coisa* (1986), de Stephen King, e *Deixe ela entrar* (2004), de John Ajvide Lindqvist, e a novela *The hellbound heart* (1987), de Clive Barker, continua fascinando e horrorizando gerações atuais.

### ***Condenação religiosa***

Há quase quatro mil anos, no extremo sul do Mar Morto, havia um lugar paradisíaco chamado Vale do Sidim. Nele, espalhavam-se cidades cujos moradores eram conhecidos por hábitos um tanto singulares. Entre os outros povoados da região, ficaram famosos o sadismo e a crueldade com que os forasteiros eram recebidos naquelas comunidades. Mas o que mais despertava a atenção era o comportamento das pessoas que lá viviam. Os vizinhos as consideravam pecadoras, amorais, blasfemas. Até que algo assombroso ocorreu: do céu escurecido, gigantescos rios de lava despencaram diretamente sobre aquelas cidades, dizimando-as, assim como todos os que lá viviam, com cenas de indescritível horror.

A história acima é um breve resumo dos trechos bíblicos que relatam a destruição de Sodoma e Gomorra. A passagem está no *Gênesis*, o primeiro livro das Escrituras Hebraicas (conhecidas pelos cristãos como o Antigo Testamento). Mas a aniquilação das cidades poderia ser encontrada em qualquer obra de ficção que se propusesse a aterrorizar leitores ou espectadores. Com efeito, o evento é apenas um entre muitos exemplos que ilustram a importância da condenação religiosa para o imaginário ocidental da ficção de horror, no qual se destaca o papel da Bíblia.

Desde Horace Walpole, os horrores da desobediência aos preceitos de Deus frequentam as histórias assustadoras. Os conflitos entre vício e virtude cristã compõem o cerne de *O castelo de Otranto*, *O velho barão inglês*, *Os mistérios de Udolfo* e outros romances da primeira onda do Gótico. Remonta aos primórdios o pacto fáustico, permeando o imaginário do horror. Os temas apocalípticos, tão recorrentes em narrativas audiovisuais e literárias mais recentes, afluem ao *Novo Testamento*, em que está o próprio livro do *Apocalipse*. Outro tópico de destaque é a possessão demoníaca, uma condenação de natureza

mais íntima; embora ela diga respeito a textos medievais e a evangelhos apócrifos, há passagens bíblicas que a fundamentam.

Em uma dimensão maior, os textos bíblicos contêm a tônica que, por muito tempo, prevaleceu nas narrativas assustadoras, e que ainda encontra reverberações nos tempos atuais: a punição. Os livros do *Antigo Testamento* tratam de um povo escolhido, o hebreu, e de sua obediência a Deus. As tensas relações entre os hebreus e Deus marcam essas narrativas; e, quando o povo é desobediente, é punido, não raro com violência. A brutalidade da punição interessou ficcionistas do gótico e, depois, do horror. Nas narrativas assustadoras mais tradicionais, de 200 ou 100 anos atrás, havia uma afinidade entre os mecanismos de punição moral com que Javé (uma das formas como Deus é chamado no *Antigo Testamento*) castigava a comunidade hebraica, e os mecanismos de punição moral que escritores dos séculos XVIII e XIX estabeleciam para personagens que se desviavam. Muitas vezes, essas operações eram simbolizadas pela figura de monstros.

### ***O desconhecido***

É célebre a seguinte frase de H.P. Lovecraft: “A emoção mais antiga e mais intensa da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (2020, p.07). Ela inaugura o ensaio “O horror sobrenatural na literatura” e não apenas é citada na maioria dos textos críticos sobre a obra do autor, como também consta em infindáveis ensaios, artigos e resenhas que tratem de obras de teor lovecraftiano, ou ainda da própria categoria do horror cósmico. A impressionante repercussão se explica pelo fato de que a formulação sintetiza a visão estética de Lovecraft a respeito da escrita de horror — fundamentada no conceito de “horror cósmico”. No ensaio em questão, a categorização “horror” ou “medo cósmico” será utilizada com grande frequência como uma espécie de chancela para designar obras de maior potência dentro do campo do fantástico e do horror. E pode ser interpretada como sinônimo da expressão daquilo que está além de nossa compreensão/apreensão.

Cabem algumas palavras a esse respeito. Na visão do escritor nascido em Providence, a capacidade imaginativa é indispensável para a conflagração do efeito do horror. Sendo o próprio Lovecraft um “imaginador” de grande magnitude, ele atribui a tal aspecto o fracasso

ou o êxito de textos literários que se proponham a causar medo. Ou seja, a força de uma obra está ligada à capacidade de ela nos impelir, com maior ou menor intensidade, na direção do *desconhecido*, termo chave para a compreensão da ficção elaborada por Lovecraft, bem como da dimensão dessa expressão na literatura de horror. Era do entendimento do autor de “O chamado de Cthulhu” que o verdadeiro arrepio advém do desconhecido — isto é, do sobrenatural, do inexplicável, daquilo capaz de provocar a hesitação que Todorov nomeou de “fantástico”.

Descartando narrativas de “medo físico ou do macabro mundano” (LOVECRAFT, 2020, p.12), ou ainda a “história de fantasma convencional” (LOVECRAFT, 2020, p.12), Lovecraft prioriza, em seu ensaio, obras em que haja “certa atmosfera inexplicável de pavor sufocante diante de forças externas desconhecidas” (LOVECRAFT, 2020, p.13), ou a “suspensão ou eliminação maligna e específica das leis imutáveis da Natureza que são nossa única salvaguarda contra as agressões do caos e dos demônios do espaço inexplorado” (LOVECRAFT, 2020, p.13). Em grande medida, assim se definem os *weird tales* (comumente traduzidos como “contos estranhos”), classe de textos que tanto Lovecraft como inúmeros de seus correspondentes ou de autores por ele influenciados contribuíram para consolidar no universo do fantástico literário.

De acordo com Roger Luckhurst (2016, p.116), a posição crítica e estética de Lovecraft corresponde ao processo de secularização pelo qual passaram as narrativas literárias do período vitoriano, uma transformação que por sua vez resulta do esvaziamento do “autêntico pânico cristão<sup>48</sup>” (LUCKHURST, 2016, p.116) característico da primeira onda do romance Gótico: “Essa tendência alcança sua conclusão lógica no ateísmo radical de H.P. Lovecraft, que concebeu uma filosofia da ‘indiferença cósmica’” (LUCKHURST, 2016, p.116). Isto é, as entidades e ocorrências assustadoras na obra lovecraftiana — e naquela de incontáveis autores e autoras relacionadas a ela a partir de então — têm lugar *fora* de uma moldura cristã ou mesmo humanista, e estão além do bem e do mal; associam-se, frequentemente, à ficção científica. Para Luckhurst (2016, p.117), o desconhecido é uma das principais marcas do horror moderno (que sucede ao período vitoriano e conforma-se a partir das primeiras décadas do século XX), e constitui-se, além do cosmicismo de Lovecraft, por

---

<sup>48</sup> *authentic Christian dread.*

“um notável *revival* da magia e do ocultismo<sup>49</sup>” (LUCKHURST, 2016, P. 118), o que abriu as portas a um outro tipo de sobrenatural, afastado de maniqueísmos religiosos, e frequentemente vinculado aos meandros da psicologia.

### ***Delírios, anomalias e distúrbios psicológicos***

É antiga a relação entre meandros psicológicos e assombros. Como Freud aponta no ensaio “O infamiliar”, E.T.A. Hoffmann já encenava, no início do século XIX, potenciais complexos, angústias e traumas de seus personagens em narrativas como “Homem da areia” e o romance *Os elixires do diabo*. São conhecidos, também, os estudos de ordem psicanalítica acerca do duplo, destacando-se o de Otto Rank (com quem Freud dialoga no ensaio de 1919). Utilizando-se da obra de diferentes autores, entre os quais estão Hoffmann, Chamisso, Dostoiévski, Poe e Maupassant, o psicanalista alemão aponta paralelos entre formas de apresentação do duplo: sombra, reflexo, alucinação, e aponta, como denominador comum entre elas, o narcisismo. Mais especificamente, a projeção das partes rejeitadas do *ego* que se organizam e retornam na ameaçadora figura em questão. Rank (2012, p.103) também reflete sobre o caráter letal do duplo, que pode ser protetor ou perseguidor; por meio da leitura de Poe (“William Wilson”), de Maupassant (“O Horla”) e de Wilde (*O retrato de Dorian Gray*), entre outros, o psicanalista alemão destaca o papel mortífero das manifestações especulares, que acabam por arruinar esses narradores-personagens. Em um âmbito expandido, percorre-se, tanto com Rank como com Freud, o território dos delírios e das alucinações, que a partir do final do século XIX e do começo do XX passa a ser investigado com mais profundidade pela psicanálise e outras áreas da psicologia.

Como se vê, trata-se de uma leitura retrospectiva, que identifica índices esparsos de anomalias psicológicas em narrativas oitocentistas; uma abordagem que sem dúvida serve ao imaginário do horror, enriquecendo-o. Entretanto, é somente após a Primeira Guerra Mundial que o conjunto de tópicos aqui reunidos sob o termo de “distúrbios psicológicos” ganha expressão na ficção literária assustadora. Reportando-se às obras publicadas nos EUA no final dos anos 1940 e ao longo da década de 1950, Bernice M. Murphy afirma que “A literatura de horror americana nesse período tendia a focar em terrores individuais,

---

<sup>49</sup> *notable magical and occult revival.*

domésticos e psicológicos, em detrimento de evidentes espetáculos de destruição em massa<sup>50</sup>” (2016, p.136). Décadas depois, esse movimento conduz à ascensão do *psycho killer*, do assassino serial, figura que ocupa o limiar entre o horror e gêneros correlatos, como os *thrillers* e as narrativas policiais: “do final da década de 1940 em diante, o gênero frequentemente apresentou protagonistas cujo comportamento perturbador era o resultado de aberrações psicológicas<sup>51</sup>” (MURPHY, 2016, p.150). De acordo com a pesquisadora (MURPHY, 2016, p.150), o uso de distúrbios mentais como um aparato narrativo foi, em primeiro lugar, um indício do afastamento de elementos evidentemente sobrenaturais nos enredos de horror.

Estabelecendo um marco em *A volta do parafuso*, de James, Bernice M. Murphy afirma que com o passar do tempo vai se tornando cada vez mais difícil distinguir a realidade daquilo que se passa na cabeça de personagens. Um procedimento nada novo, pois remete à definição de fantástico de Todorov (que, por sua vez, tinha como *corpus* principal obras do século XIX) elaborada nos anos 1970. No entanto, cabe observar que o modernismo literário devolve, ao plano da escritura, recursos retóricos como monólogos interiores e fluxos de consciência; de posse deles, autores e autoras de horror complexificam a hesitação *todoroviana* e expandem seus domínios. As fraturas entre o mundo exterior e o universo interior ocorrem não mais apenas no nível do enredo, mas também naquele da linguagem.

Shirley Jackson é um representativo exemplo dessa apropriação. Chamada de *Virginia Werewolf*<sup>52</sup> pela revista Time em 1962, a autora se consagrou por um estilo que não se furta a experimentar com a linguagem, frequentemente deslocando-se da descrição objetiva para imersões na subjetividade de personagens, elaboradas por meio de fragmentos, rompantes e pensamentos aleatórios; são palavras que se sucedem desgovernadas, sentenças que se contradizem. Desse labirinto, surgem figuras complexas, proscritas, muitas vezes sufocadas, e quase sempre pouco confiáveis. “Do começo da década de 1950 em diante, os romances e os contos de Jackson retratam consistentemente jovens perturbadas cuja inabilidade crônica para se ‘encaixar’ manifesta-se em uma ampla variedade de sintomas psicológicos e

---

<sup>50</sup> *American horror fiction at this time tended to focus upon individual, domestic and psychological terrors rather than the overt spectacle of mass death.*

<sup>51</sup> *from the late 1940s onwards, the genre often featured protagonists whose disturbing behavior was the result of psychological aberration.*

<sup>52</sup> Trocadilho que remete à autora inglesa e a um “werewolf” (lobisomen).

emocionais<sup>53</sup>” (2016, p.151), aponta Bernice M. Murphy, que elege o romance *Nós sempre vivemos no castelo*, o último finalizado pela autora, como a apoteose desse projeto artístico.

Outro autor que se consagrou ao narrar a perturbação psicológica de personagens — contribuindo para cristalizar esse tópico na literatura de horror — é Robert Bloch. Sua obra mais famosa, *Psicose* (1957), ajudou a estabelecer um paradigma de assassinos em série que “daria forma aos *thrillers* psicológicos (que hoje com muita frequência se confunde com o romance de horror) pelas décadas vindouras<sup>54</sup>” (MURPHY, 2016, p.153). Bloch, entre outros ficcionistas, pavimenta em definitivo o caminho aberto por Edgar Allan Poe um século antes: aquele do horror para além da esfera fantástica. Diferentemente de Shirley Jackson, cujo trabalho é em grande parte pautado pelas dúvidas entre ocorrências inexplicáveis e a mente acossada das personagens, obras como *Psicose* e *Lucy comes to stay* (*Lucy vem para ficar*, de 1952) encenam a monstruosidade essencialmente humana — dessa forma contradizendo Noël Carroll, para quem os monstros, no horror, devem ser de origem sobrenatural ou advindos da ficção científica (CARROLL, 2004, p.15). Entre outras narrativas fundamentais para as relações entre horror e perturbações psicológicas estão *O colecionador* (1963), de John Fowles, *O iluminado* (1977), de Stephen King, *O silêncio dos inocentes* (1988), de Thomas Harris.

### 1.7.2 Procedimentos narrativos

A seguir, serão abordados aspectos técnicos da composição literária do horror. A lista abaixo apresenta procedimentos narrativos fundamentais para a deflagração do efeito estético do arrepio, observados em obras-primas do gênero desde seus primórdios e reiterados por ficcionistas que refletiram a respeito da escrita. Reafirma-se que não se pretende esgotar o assunto, e sim identificar elementos que permitam proceder à análise do *corpus* desta pesquisa contida no terceiro capítulo.

#### ***Construção de personagens (empatia)***

---

<sup>53</sup> Jackson's novels and short stories consistently depict troubled young women whose chronic inability to 'fit in' manifests itself in a wide range of psychological and emotional symptoms.

<sup>54</sup> that would shape the psychological thriller (which now so often overlaps with the horror novel) for decades to come.

Em *Sobre a escrita*, Stephen King dá o seguinte conselho para aspirantes à criação literária do horror: “Prestar atenção ao comportamento das pessoas reais à sua volta e dizer a verdade sobre o que vê” (KING, 2015, p.151); mais adiante, o autor estadunidense afirma que “as melhores histórias sempre são sobre pessoas, e não sobre acontecimentos, ou seja, são guiadas pelos personagens” (KING, 2015, p.151). Trata-se de orientações valiosas para quem almeja seguir os passos de um dos mais bem-sucedidos escritores de todos os tempos; e são comentários que também dão a dimensão da importância da construção de personagens para uma narrativa assustadora. Pois são eles as vítimas do “verdadeiro” horror da ficção. Cabe a nós, leitores, testemunharmos seus suplícios, experimentando, de maneira especular, o medo seguro que tantos de nós buscamos em tais histórias.

De acordo com Doreen Triebel, esse testemunho, para tornar-se efetivo, depende da empatia, isto é, da capacidade de se “reconhecer a outra pessoa como o *eu (self)* enquanto se mantém uma clara distinção entre o eu e o outro. Assim, flexibilidade mental e autocontrole são importantes componentes da empatia<sup>55</sup>” (DECETY, JACKSON, 2004, p.71). Utilizando como exemplo o trecho de *Drácula* em que Jonathan Harker se hospeda no castelo do Conde na Transilvânia, Triebel explica que nossa

[...] absorção da narrativa e o destino do personagem caminham lado a lado com um sentimento de empatia que nos permite vivenciar a crescente perplexidade de Jonathan, bem como seu medo de Drácula e das vampiras. Por meio do personagem de Jonathan, o leitor é capaz de sentir a força maléfica do vampiro e a macabra natureza de seu ser.<sup>56</sup> (TRIEBEL, 2014, p.09).

Esse personagem se torna o veículo do horror — e a ele juntam-se Victor Frankenstein, o Nathanael de “Homem da areia”, os narradores-personagens de Edgar Allan Poe, de Guy de Maupassant e de Théophile Gautier, a governanta de *A volta do parafuso*, e tantos outros. O motor desse veículo tem engenharia sofisticada; caso alguma peça esteja fora de lugar, corre o risco de funcionar mal, e seu passageiro fatalmente abandonará a viagem antes de concluí-la. Assim, personagens bem elaborados, próximos das “pessoas reais” mencionadas por King, são denominadores comuns nas bem-sucedidas obras de horror. Edgar Allan Poe estabeleceu parâmetros nesse meandro, ao compor figuras atormentadas, vítimas

---

<sup>55</sup> *to recognize the other person as the self while maintaining a clear separation between self and other. Hence, mental flexibility and self-regulation are important components of empathy.*

<sup>56</sup> *absorption in the narrative and the fate of the character goes hand in hand with a feeling of empathy that enables us to feel Jonathan’s mounting bewilderment as well as his fear of Dracula and the vampire women. Through the character of Jonathan the reader is able to feel the vampire’s evil force and the gruesome nature of his being.*

de si mesmas e das circunstâncias que, com frequência, criam para si. Os protagonistas de “O gato preto”, “William Wilson” e “O coração delator”, entre outros contos, enfeixam características que até hoje são utilizadas por ficcionistas do gênero: a ambivalência, a imaginação poderosa, os sentidos exaltados, a curiosidade, a perversidade etc. Antes dele, E.T.A. Hoffmann já elaborava personagens com nuances e amplitudes que escapavam da unidimensionalidade das narrativas góticas.

Desde então, o surgimento de recursos narrativos servira para enriquecer essa elaboração. Ficcionalistas como Shirley Jackson, Richard Matheson, William Peter Blatty, o próprio Stephen King e Mariana Enriquez serviram e servem-se de tais procedimentos para construir personagens *verdadeiros*, com os quais os leitores se identificam, independentemente de onde estejam. E mais importante: personagens pelos quais os leitores *sentem*.

### ***Cenografia***

No ensaio “A filosofia do mobiliário”, publicado em 1840, Edgar Allan Poe apresenta sua visão a respeito de um ambiente doméstico que considera ideal. Para tanto, reflete detidamente a respeito da decoração, da iluminação e da atmosfera de tal cômodo; e coloca, no centro de tudo, uma figura de alta erudição: um artista. Com a ironia e a acidez características de sua *persona* crítica, Poe questiona o que “se denomina nos Estados Unidos [...] um aposento bem mobiliado” (1986, p.1005). Mais adiante, oferece sua versão de um quarto no qual “nenhum defeito pode ser encontrado” (POE, 1986, p.1007), dedicando longas e minuciosas descrições a ele.

Para além do comentário crítico a respeito da cultura de seu próprio país, o ensaio demonstra a importância conferida por Poe à construção do espaço nas narrativas com vistas a um efeito estético. Ou à cenografia da “teatralidade literária” (POE, 2011, p.19), conforme o autor expôs em outro texto crítico, “A filosofia da composição”. A propósito, neste ensaio dedicado à criação de “O Corvo”, também se encontram passagens elucidativas a respeito da elaboração cenográfica:

Eu resolvi, então, colocar o amante em seu quarto [...]. O quarto é apresentado como sendo ricamente mobiliado [...] Fiz a noite tempestuosa, primeiro para justificar o fato de o Corvo estar querendo entrar, segundo pelo efeito de contraste com a serenidade (física) dentro do quarto. Eu fiz a ave pousar no busto de Pallas também pelo efeito de contraste entre o mármore e a plumagem. (POE, 2011, p.28-29)

Para Luciana Colucci (2008, p.03), Poe dedica-se a construir uma “poética do espaço gótico”, ou do *locus horribilis* constitutivo dessas narrativas; ainda que os palcos de eventos horríveis *poeanos* não sejam mais exclusivamente castelos medievais, há mansões (“A queda da casa de Usher”), abadias (“Ligéia” e “A máscara da morte vermelha”), calabouços (“O poço e o pêndulo”), adegas e criptas (“O barril de amontillado”); ambientes determinantes para a produção de um “efeito de sentido, propiciando uma atmosfera extremamente tensa e horripilante que trabalha com nossos medos mais profundos” (COLUCCI, 2008, p.04).

Desde sempre paradigmática para o imaginário e posteriormente para a escrita do horror, a composição cenográfica recebe, a partir de Poe, ares de disciplina, juntando-se à escolha de temas, à caracterização de personagens e à sonoplastia (basta lembrarmos do relógio de “A máscara da morte rubra”) para encenar o espetáculo do arrepio. A descrição cenográfica minuciosa é o procedimento que desacelera o ritmo narrativo e acentua a expectativa, funcionando como um alerta sutil de que o golpe do horror está próximo. Além disso, ao atraírem a atenção de leitores para os detalhes de uma cena, ficcionistas podem ludibriá-los ou distraí-los. Remo Ceserani, em suas reflexões acerca da literatura fantástica (e que podem ser verificadas à luz do horror), refere-se à

tendência a utilizar, no âmbito narrativo, procedimentos sugeridos pela técnica e pela prática teatral; isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de “ilusão”, que também é de um tipo cênico. (CESERANI, 2006, P.75)

Os preceitos de Poe foram ecoados quase cento e cinquenta anos depois por Stephen King. Em *Sobre a escrita*, o autor estadunidense afirma que “A descrição é o que torna o leitor um participante sensorial da história” (KING, 2015, p.139). E prossegue: “Acho que o cenário e a textura são muito mais importantes para que o leitor se sinta *dentro* da história do que qualquer descrição física dos personagens” (2015, p.140).

### ***Suspense***

Tanto em âmbito crítico como mercadológico, o vocábulo “suspense” costuma ser confundido com horror. Aqui, assume-se que o primeiro é, necessariamente, componente do segundo; ou seja, não há deflagração do horror sem o preâmbulo do suspense. O termo significa o estado de *suspensão* e expectativa em que nos encontramos antes da resolução de

uma situação tensa, assustadora. Por definição, o suspense é uma condição intervalar, que pode se converter em alívio ou em tensão maior ainda — motivo pelo qual se configura mais como procedimento narrativo e menos como uma vertente literária. Cabe lembrar que o termo também costuma ser misturado à ficção policial e aos *thrillers*.

Em se tratando das narrativas de horror, uma analogia possível para a expressão do suspense é a da temperatura da história, que vai aumentando à medida que a expectativa e a antecipação são trabalhadas (seja por um *ralentando* ou uma aceleração do ritmo), até a culminância, a gradação máxima. A amplitude térmica de uma determinada história pode ser elástica, mas a transição deve ser cuidadosa e premeditada: o horror literário não advém de saltos, como frequentemente ocorre nas narrativas audiovisuais, e sim da intensificação, muitas vezes sutil, dos elementos em cena. Por exemplo, objetos e traços físicos de personagens que recebem mais atenção da narração.

O tempo — tanto físico quanto psicológico — é também indispensável para a construção do suspense. Conforme lembra Benedito Nunes, o primeiro

tanto pode ser a medida do movimento como relação entre o anterior e o posterior, conforme Aristóteles escreveu em sua *Física*, quanto o próprio processo de mudança — processo objetivo, porque independente de consciência do sujeito, além de quantitativo, porque expresso mediante grandezas (NUNES, 2013, p.18)

Trata-se do tempo absoluto, verdadeiro e matemático, comparado por Isaac Newton a um relógio universal único, de caráter igualmente absoluto. Já o tempo psicológico, na visão de Nunes, consiste na “experiência da sucessão de nossos estados internos” (NUNES, 2013, p.19), e seu principal traço é um descompasso com as medidas temporais objetivas:

Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (NUNES, 2013, p.19 - grifo do autor).

Encontram-se novamente em Edgar Allan Poe exemplos de como o trabalho com os tempos físico e psicológico contribuem para o efeito do suspense. No primeiro caso, destaca-se o conto “A máscara da morte vermelha”, no qual, para fugir da peste que devastava seu país, um príncipe reúne amigos em uma abadia e decide oferecer um baile de máscaras. A *mascarada* distribui-se por sete salões, cuidadosamente descritos pelo narrador (também chama a atenção o apuro da cenografia); o coração da narrativa, entretanto, é um “gigantesco relógio de ébano” (POE, 2012, p.145) cujo pêndulo “oscilava de um lado para o outro com

um ruído surdo, pesado, monótono; e quando o ponteiro dos minutos completava seu percurso diante do mostrador, e soava a hora, dos brônzeos pulmões do relógio brotava um som distinto, alto, profundo” (POE, 2012, p.145). Nesses momentos, a orquestra silenciava e um “breve desconcerto tomava conta de toda a alegre comitiva” (POE, 2012, p.145). Assim, o ressoar do relógio fornece o ritmo da narrativa, amplificando o suspense a cada badalo; até que, à meia-noite, surge uma figura mascarada que ninguém havia notado antes, despertando “terror, horror e aversão” (POE, 2012, p.147) nos presentes.

Já o conto “O poço e o pêndulo” oferece um trabalho paradigmático com o tempo psicológico. A narrativa trata do suplício de um homem que se vê aprisionado e torturado pela inquisição espanhola. Diferentemente de “A máscara da morte vermelha”, aqui Poe utiliza a narração em primeira pessoa (como lhe é frequente), o que permite explorar os devaneios, as aflições e as angústias de um personagem que por pouco escapa da queda em um poço, e que depois é atado a uma espécie de maca na qual acompanha a lenta, porém certa descida de um enorme pêndulo (cujo vagaroso balanço estica também o tempo cronológico — e, em consequência, o estado de suspensão do leitor).

### ***Revelação e oclusão***

Quando são analisadas as obras ditas “canônicas” da literatura e do imaginário do horror, surge uma dúvida: o que assusta mais é aquilo que é mostrado ou o que é ocultado? Em *Frankenstein*, por exemplo, o arrepio advém sobretudo da monstruosidade — portanto da visualidade — da criatura, capaz de despertar repulsa imediata em seu próprio criador:

Como posso descrever o que senti ante tamanha catástrofe? Como posso definir o horror que construíra com trabalho e desvelo infinitos? [...] Sua pele amarelada mal velava o funcionamento de músculos e artérias; seus cabelos, bastos e ondulados, eram de um castanho lustroso; seus dentes, brancos como pérola; mas tanto vigor não produzia senão um pavoroso contraste com a pele seca, os lábios negros e seus olhos úmidos, que pareciam quase da mesma cor das órbitas acinzentadas em que estavam postos. (SHELLEY, 2013, p.79-80)

E um pouco mais adiante:

Ele levantava a cortina do dossel; seus olhos, se assim pudessem ser chamados, me fitavam. De mandíbula aberta, ele balbuciava sons sem sentido, enquanto o arreganhar dos dentes vincava sua fronte [...] uma de suas mãos surgia, estendida, como se quisesse me deter, mas escapei e corri escada abaixo. (SHELLEY, 2013, p.80).

No imaginário e na literatura de horror, esse revelar está frequentemente relacionado ao que Victor Hugo denominou “um novo tipo introduzido na poesia” (2007, p.27): o grotesco. Contrapondo a arte moderna à antiga, que teria o compromisso de enobrecer e ratificar a natureza, Hugo aponta na injunção entre o grotesco — ou o disforme, o horrível — e o sublime — aqui relacionado ao belo — o nascimento do “gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações” (HUGO, 2007, p.28). Enquanto o belo “não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização” (HUGO, 2007, p.28), o feio é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação” (HUGO, 2007, p.28).

Vinculando o grotesco também ao riso e à bufonaria, o autor francês o vê por toda a parte: “é ele [o grotesco] que põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas” (HUGO, 2007, p.31). Enfim, “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 2007, p.33). Dentro dessa categoria, podemos situar outras formas de expressão do feio e do disforme fortemente vinculadas às narrativas audiovisuais de horror: o *slasher* (em que assassinos matam a esmo e com violência), o *gore* (ou a sanguinolência) e o *body horror* (horror corporal), que encontram suas derivações na literatura.

Por outro lado, pensando-se na revelação como uma abertura, cabe notar que o caminho inverso, o da oclusão, também é comumente trilhado no horror. A obra de H.P. Lovecraft oferece um esclarecedor exemplo desse procedimento. Apesar da descrição pormenorizada de entidades e eventos horripilantes que lhe é característica, sempre resta uma porção de silêncio; a escritura desvia-se daquelas manifestações e se detém na reação de personagens ante o evento, relegando assim ao leitor a tarefa de completar a cena. Ou seja, esconde-se mais do que se mostra, com efeitos igualmente poderosos. O trecho a seguir, retirado da novela *Nas montanhas da loucura*, exemplifica essa operação:

Danforth, liberado da pilotagem e tenso em um limite perigoso, não conseguiu ficar quieto. Senti-o virando e se contorcendo enquanto olhava para a terrível cidade que ia ficando para trás, para os picos cheios de cavernas e cubos nas encostas à frente, para o mar gelado de contrafortes cheios de neve e baluartes espalhados e para o céu com nuvens grotescas acima. Foi nessa hora, quando eu estava tentando passar em segurança pela passagem, que o grito louco dele nos levou tão perto do desastre (LOVECRAFT, 2020, p.145-146)

Mais adiante, Dyer, o narrador, declara que Danforth se recusou a contar o que o levou a gritar assim — “um horror que, tenho uma certeza triste, é o principal responsável por seu colapso atual” (LOVECRAFT, 2020, p.146). Tal horror permanece oculto, cerrado ao leitor, em um procedimento que vai no sentido contrário ao da revelação pormenorizada do grotesco. Abre-se uma elipse na escritura, conforme postula Remo Ceserani: “no momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (2006, p.74). Irène Bessière também postulou a respeito desse vazio. De acordo com ela, a narrativa na qual operam as elipses se torna carregada de novidade e de possíveis explicações. Assim sendo,

ela apresenta tudo como insuficiente. Ela faz da riqueza do seu espetáculo e dos seus subentendidos *uma figura de ausência*. Multiplica as perguntas com o objetivo de unir seus contrários. Fazendo uso da tentação do novo e da recusa do anormal, ao mesmo tempo rico e muito pobre, deixa o leitor literalmente faminto. Ela sugere abundantemente com a intenção de criar embaraço. A incerteza nasce desta combinação entre o muito e o nada.<sup>57</sup> (BESSIÈRE, 1974, p.35)

Ante esses comentários, pode-se inferir que tanto a revelação quanto a oclusão conduzem ao efeito estético do horror. No primeiro caso, trata-se de uma intelecção de natureza sensorial; lê-se e vê-se, com os olhos da imaginação, os perversos e repulsivos detalhes narrados em um texto, materializando-os com um nível de acurácia que dependerá da descrição da cena; tem-se, aqui, uma relação objetiva com o horror. No segundo caso, a observação é interdita ao leitor, mas a oclusão projeta imagens não menos poderosas em sua mente, uma vez que ele pode preencher a elipse com reminiscências ou traumas; em suma, a experiência do horror torna-se subjetiva.

---

<sup>57</sup> *Chargée de nouveauté et de possibles explications, elle présente tout comme insuffisant. Elle multiplie les questions afin d'unir ces contraires. Usant la tentation du nouveau et du refus de l'anormal, à la fois trop riche et trop pauvre, elle laisse le lecteur littéralement sur as faim. Elle sugere abondamment afin d'embarrasser. L'incertitude naît de ce mélange de trop et de rien.*

## 2 - Horror à brasileira: um percurso possível

Este capítulo oferece uma cartografia de narrativas literárias que compõem o imaginário e seu subsequente gênero do horror no Brasil, a partir das definições propostas no capítulo anterior. Além de um levantamento de obras nas quais predominam as marcas do assombro, busca-se compreender de que forma autores e autoras de diversos períodos literários trabalharam alguns dos temas e das estratégias discursivas que arquitetam essa vertente. As ficções elencadas para leitura foram selecionadas mediante pesquisas de campo e de referências de antologias publicadas, como as já mencionadas: *Páginas de Sombras: Contos fantásticos brasileiros* (Casa da Palavra), *Medo imortal* (DarkSide) e *Os melhores contos de horror brasileiros* (Devir). Também serviu de fonte de referências o *blog* “Sobre o medo”<sup>58</sup>, repositório de textos críticos do grupo de pesquisa “O medo como prazer estético” liderado por Júlio França.

Faz-se importante reiterar que muitas das obras listadas abaixo correspondem ao que foi anteriormente definido como imaginário do horror. São narrativas que contribuem de forma significativa para a conformação da literatura do assombro no Brasil, figurando como pontos cardeais no horizonte de expectativas de leitores, escritores, editores e todo o sistema literário do horror.

Convém mencionar, ainda, que a lista elaborada considera uma narrativa por década, de 1850 a 1990 — recorte que se inicia com *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo (que ocupará maior espaço neste capítulo), e encerra-se com o conto *Íblis*, de Heloisa Seixas. Nas narrativas eleitas, são identificadas características correspondentes à época; em outras palavras, são contos ou novelas que contêm, em si, elementos representativos do momento artístico e histórico em que ganharam vida literária. As exceções a isso são as décadas de 1890 e de 1930, período em que se inscrevem a novela *Demônios*, de Aluísio Azevedo, e os contos “Acauã”, de Inglês de Sousa, “Os olhos que comiam carne”, de Humberto de Campos, e “O espelho”, de Gastão Cruls.

---

<sup>58</sup> O blog foi desativado em 2021.

## 2.1 *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo

Entre os pontos cardeais do horror e do imaginário circundantes do Brasil, nenhum deles, metaforicamente, é mais fulgurante do que a obra do poeta, dramaturgo, contista e ensaísta paulista Álvares de Azevedo. Durante um extenso período da historiografia crítica brasileira, *Noite na taverna* foi considerada uma estrela solitária nos quadrantes mais obscurecidos de nossa literatura — e sua contribuição para o horror não raro foi ignorada por diferentes investigadores, que sequer consideravam a existência, ou o valor estético, dessa categoria. Por outro lado, é rica a fortuna crítica acerca da obra, o que permite compreender, à luz do horror, o intrincado contexto que deu origem a ela, e que, por isso, receberá maior espaço nesta cartografia.

Para compreendermos a conjuntura em meio da qual emergiu *Noite na taverna*, reportemo-nos ao final do século XVIII e à primeira metade do XIX, quando as artes no ocidente passaram por uma transformação de enormes proporções. Uma nova estética estabelecia-se — primeiramente na Alemanha e na Inglaterra, e a seguir na França, a partir de 1820. Os códigos e os parâmetros clássicos das linguagens setecentista e colonial deram lugar a um novo tipo de escritura, pela qual se registrava a liberdade criadora do escritor. Com isso, ficam para trás – senão, tornam-se rarefeitos – os temas da mitologia grega e as paisagens do arcadismo, ou do neoclassicismo; o mesmo se pode dizer das formas líricas como o soneto, a ode e a epopeia; em face disso, predominam elementos como o pitoresco e a cor local, o poema livre e sem cortes fixos, presidido pelos caprichos da inspiração, e o drama cênico como fusão de sublime e grotesco.

Em outras palavras, o ocidente vivia o romantismo – estética que se seguiu ao esgotamento dos códigos clássicos, vigentes desde o Renascimento e compostos por subcódigos tradicionais “que se traduziam, no nível da elocução, pelas figuras de estilo, de sintaxe e de prosódia, responsáveis pelo tecido concreto do texto literário”, de acordo com Alfredo Bosi (2017, p. 90). Nesta nova forma de expressão — profundamente complexa —, incidem, de modo geral, as efusões dos sentimentos deflagrados pelas contradições da Revolução Industrial. Ou os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas, como propôs o húngaro Karl Mannheim: da nobreza que caiu à pequena burguesia que ainda não subiu. Daí vêm, conforme Bosi, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pautam quase todo o romantismo (BOSI, 2017, p. 85).

No Brasil, como se sabe, o cenário é um tanto diferente. A sociedade local do século XIX ainda é predominantemente agrária; não se vive a fundo o conflito urbano entre indústria e operários do continente europeu. A então chamada “inteligência brasileira” compunha-se por dois grupos exclusivos: os indivíduos de ricas famílias do campo que iam estudar Direito em cidades como São Paulo, Recife e Rio de Janeiro; e os filhos de comerciantes luso-brasileiros e profissionais liberais. Por isso, ainda de acordo com Bosi, as figuras de proa das nossas letras acabavam absorvendo “padrões culturais europeus refletidos na Corte e nas capitais provincianas” (2017, p. 86); e tinham configurações mentais “paralelas às respostas que a inteligência europeia dava a seus conflitos ideológicos” (2017, p. 86).

É neste contexto que desponta Manoel Antônio Álvares de Azevedo. Nascido de família ilustre, em 1831, na então Província de São Paulo do Brasil imperial, Álvares de Azevedo parece de fato ter vindo ao mundo sob a estrela da *transformação*, ou da *renovação*. De acordo com Cilaine Alves Cunha, isso se depreende a partir da leitura de suas narrativas ficcionais, bem como de seus poemas e textos críticos. Neles, predominam uma busca incessante pela reformulação artística, por meio da demolição de antigos preceitos poéticos, implicando novas atitudes e posturas diante da vida, presididas pela ideia de ceticismo em relação aos rumos e ao progresso da civilização. Uma ideia que, em maior medida, corresponde ao desaparecimento de Deus da Terra após a queda do Antigo Regime francês.

Com efeito, a percepção de Álvares de Azevedo sobre seu próprio período histórico parece fundamentada na degradação moral, na melancolia e no embotamento das esperanças. É o que se depreende da leitura de “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset”, artigo literário em que o poeta defende uma expressão lírica de contornos macabros e desencantados:

Quando uma filosofia inteira estabelecia o axioma do ceticismo, e quando a população dormia esquecida de Deus sobre os túmulos vazios de seus reis - quando a cruz se estalara no frontispício das catedrais, e a fonte lívida e ebúrnea dos crucifixos se despedaçara nas lajes do templo profanado - não era de espanto que a poesia viesse entoar o cântico dos funerais da crença no cadáver da religião. (2006, AZEVEDO *apud* CUNHA, p. 132)

Tal visão confronta o nacionalismo proposto por autores indianistas de nosso romantismo — em outras palavras, os defensores de que a tradição literária brasileira deveria absorver características salientes da natureza e da cultura locais. Como lembra Cunha, a essa concepção, Álvares de Azevedo e outros poetas de seu tempo, como Junqueira Freire e

Fagundes Varela, contrapõem a vertente *byroniana* do romantismo, “que tomou a vida e a obra de Byron como modelos de experiência boêmia a ser imitada na vida e na literatura” (CUNHA, 2006, p. 132). Trata-se da expressão máxima do subjetivismo, cuja referência, além do poeta britânico, é também o francês Alfred de Musset; e seus motivos transitam entre o amor e a morte, a dúvida e a ironia, o entusiasmo e o tédio. No Brasil, a historiografia literária tradicional denominou como a segunda geração do romantismo, ou *ultrarromântica*, essa tendência que se distancia da fase indianista; Alfredo Bosi, por sua vez, classifica-a como *romantismo egótico*, constituído pela “oclusão do sujeito em si próprio” (BOSI, 2017, p. 103) — um processo que se constata por meio do devaneio, da melancolia, do tédio, do enamoramento pela imagem da morte e do masoquismo irônico; todos esses traços sendo marcantes na obra do poeta paulista, um “jovem hipersensível” (BOSI, 2017, p. 105).

A acepção, contudo, não é unânime; ou, ainda, não se encerra aí. Em um artigo intitulado “O sequestro do Gótico” (2017), Júlio França contesta a leitura da obra de Álvares de Azevedo realizada pela crítica brasileira dos séculos XIX e XX, que ou a expurga da corrente principal de nossa literatura, ou a compreende como um “acidente sem continuidade” (p.113). Para França, os elementos que Alfredo Bosi e outros estudiosos apontam como singulares na prosa e na poesia do autor (frequentemente criticando-os) — a saber, a latente melancolia, o artificialismo e a alienação de temas pungentes da realidade nacional, entre outros — têm, como nascedouro, uma vertente literária que apresenta inúmeros pontos de contato com o romantismo, mas que também há muito assumiu sua autonomia: o gótico.

Tendo como base os estudos de Fred Botting, Júlio França defende que tais narrativas não constituem um estilo de época — concepção delimitadora, a restringi-las aos séculos XVIII e início do XIX —, mas sim compõem um gênero narrativo moderno. Seu principal traço distintivo seria a produção de prazeres estéticos de verve negativa, como o grotesco ou o sublime terrível, em um processo que resulta “da visão moderna de mundo que lhe enforma” (FRANÇA, 2017, p. 117). A convergência entre uma visão desencantada do mundo e cidades modernas também participa dessa conceituação, manifesta por “uma forma artística altamente estetizada e convencionalista, exatamente por ser despreendida do desejo de representar, de maneira imediata, a realidade” (FRANÇA, 2017, p. 117). Dentro desta forma artística, França destaca os três elementos goticizantes mencionados anteriormente neste

trabalho: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa.

*Noite na taverna*, que rapidamente se tornou a obra mais conhecida de Álvares de Azevedo, de fato constitui-se a partir de tais elementos. Provavelmente redigida entre 1850 e 1852, mas publicada em 1855 (três anos após a morte do autor), a narrativa tem estrutura emoldurada com cinco contos, prólogo e epílogo; a obra carrega, como marcas distintivas, os espaços sombrios, as fantasmagorias e a monstruosidade anti-heróica de seus principais personagens — a maioria sendo os próprios narradores, rematados libertinos.

Trata-se, sobretudo, de visão ceticista e hedonista perante uma concepção *edificante* do fazer literário; e à “oclusão do eu” frente ao paisagismo e às glórias do passado cantadas por nacionalistas e indianistas. Afinal, quando nega à literatura a função de transmitir princípios éticos ou formadores, Álvares de Azevedo adota espaços e temas que são muito diferentes daqueles de poetas da primeira geração do romantismo brasileiro. A título de exemplo, observe-se os seguintes versos da epopeia *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, poeta considerado um dos inauguradores de nosso romantismo:

*Montanhas, várzeas, lagos, mares, ilhas,  
Prolífica Natura, céu ridente,  
Léguas e léguas de prodígios tantos.  
Num todo tão harmônico e sublime,  
Onde olhos o verão longe deste Éden?* (MAGALHÃES, 1856)

Ora, as peripécias de *Noite na taverna* ocorrem bem longe deste idílico cenário, e ainda mais longe do Éden ou de Deus. São verdadeiros *loci horribilis* — ambientes noturnos, arruinados, desolados e opressivos —, aqueles que abrigam as desventuras dos narradores, todas elas marcadas pela morte, pelos vícios, pela crueldade e pela violência. Permeando os cinco relatos, há também um componente de essência espectral: uma figura feminina usualmente apresentada como virgem ou como ser de alma pura, de cor pálida ou marmórea. Condizente com a “presença fantasmagórica do passado”, conforme postula França, esse elemento retórico corresponde, de acordo com Cilaine Alves Cunha, à materialização de uma musa, “um tipo de beleza artística pura, cuja inatingibilidade desperta no narrador sensações de angústia e, ao mesmo tempo, de paixão intensa” (CUNHA, 2006, p. 140); em outras palavras, trata-se da inalcançável concepção artística de um passado já sepultado.

O capítulo inicial, “Uma noite do século”, dá a medida dos alicerces estéticos e filosóficos que embasam a estruturação gótica da obra. No prólogo, os cinco personagens-narradores conversam exaltados, em meio aos vapores dos cachimbos e ao tilintar das taças nas horas avançadas de uma “orgia de Tieck<sup>59</sup>” (AZEVEDO, 2020, p.17). Embora imbuídos de concepções de mundo distintas, nesse momento todos se encontram e se conciliam nos terrenos do ceticismo, do hedonismo e do ateísmo. Seus relatos se aliam, também, pela ideia de corrupção da beleza em um mundo moralmente degradado. A personificação da figura feminina está sempre presente — e sempre vilipendiada, arruinada — nos contos.

Assim, na narrativa de Solfieri, tem-se a misteriosa mulher que sofre de catalepsia, cuja face é “como de uma estátua pálida à lua” (AZEVEDO, 2020, p.25); no relato de Bertram, há a esposa do comandante que o salvou da morte, de características semelhantes à cataléptica de Solfieri; já Gennaro conta como se apaixonou pela esposa de seu mestre, o pintor Godofredo Walsh, e como desonrou sua filha; Claudius Hermann, o milionário inglês, relata o rapto da bela Eleonora; e, no último conto, Johann apresenta a terrível sequência de episódios que conduzem à degradação de Giórgia, cuja beleza até então era perfeitamente imaculada. Em todos os textos, predominam os motivos do assassinato, da antropofagia, do incesto, do sequestro e da degradação em geral.

Variados em intensidade e brutalidade, os contos também têm, como denominador comum, as personagens monstruosas — nesses casos, seus próprios narradores, que, em maior (Bertram) ou menor medida (Solfieri), figuram como verdadeiros anti-heróis byronianos. São todos demoníacos em seus atos, aos quais procuram atribuir uma qualidade positiva. Conforme aponta Cilaine Alves Cunha (2006, p. 151), estamos diante de um grito de revolta que se manifesta pela inversão da ordem de valores; assim sendo, os narradores esperam extrair, de suas transgressões e de seus vícios, o modelo ideal de beleza atormentada. Tornam-se também os porta-vozes “do esvaziamento da moral” (CUNHA, 2006, p. 147) e “da impossibilidade de se adentrar esferas artisticamente elevadas” (CUNHA, 2006, p. 147) frente à decadência material e espiritual do artista — todos esses, como se viu, temas centrais na obra de Álvares de Azevedo.

Ressalte-se que a postura perversa dos narradores de *Noite na taverna* não passa impune. Está presente no epílogo, “Último beijo de amor”, a consequência mais dramática

---

<sup>59</sup> Ludwig Tieck (1773-1853), escritor alemão, um dos criadores do “anti-herói” romântico.

desses procedimentos. O relato apresenta nada menos do que um fratricídio: o assassinato de Johann por Giórgia, após esta revelar ser sua irmã. Tem-se aí uma nova inversão de valores, já que a figura da então virgem (portanto, de um ideal imaculado) converte-se na mulher fatal, tão perigosa quanto sua vítima. Conforme aponta Cunha, trata-se de um círculo duplamente vicioso em que a

[...] transmutação de Giórgia funciona tanto como reação à degradação da vida e da arte pela fatalidade do acaso quanto, num movimento inverso, como fator desencadeador da degradação moral no mundo e na arte, já que a antiga beleza pura e virgem se encobriu do “invólucro impuro e salobro”. (2006, p. 152)

É a “pá de cal” lançada por Álvares de Azevedo no passado idílico e na essência moral da arte; é o anúncio do “vazio das utopias” (CUNHA, 2006, p. 152), proferido na voz exaltada e exclamativa daquele que “foi poeta, sonhou e amou na vida” (AZEVEDO, 2007, pos. 2289).

Cabem comentários sobre a relevância contextual e historiográfica de *Noite na taverna* para o que hoje se denomina a ficção literária de horror. Afinal, para além de sua filiação ao romantismo e de sua estruturação gótica — ou, ainda, exatamente por esses motivos —, a obra figura como a principal referência do horror na literatura brasileira do século XIX. Como aqui se postulou, os estudos literários do horror têm, como epicentro, o(s) efeito(s) estético(s) produzidos por uma narrativa, ou a evidente intenção de seu autor de causá-lo(s) por meio de um laborioso processo de construção retórica. Este é, também, um traço distintivo do gótico, como apontou Júlio França; no entanto, devido à ampla variedade de temas, e devido sobretudo ao intenso diálogo com narrativas audiovisuais (como o cinema), os expedientes narrativos do horror transcendem os procedimentos tão bem listados por França, conferindo autonomia a essa vertente. É fato que, no caso da obra de Álvares de Azevedo, tais efeitos têm matriz gótica, por conta dos elementos acima mencionados. Contudo, a narrativa figura como uma estrela-guia no horizonte de expectativas de um número cada vez maior de leitores e autores de horror no país.

## 2.2 “A guarida de pedra” (1861), de Fagundes Varela

Luis Nicolau Fagundes Varela adentrou as páginas da historiografia literária brasileira como poeta. Costuma ser vinculado à segunda geração da poesia romântica no país pelos muitos elementos *byronianos* em sua lírica, o que, à moda de Álvares de Azevedo, resulta em um

gesto poético subjetivista, melancólico, enfadado com o mundo e, portanto, dirigido para dentro de si. Conturbado interiormente, como atestam os poucos documentos biográficos acerca deste carioca nascido em 1841 no seio de uma família em boa situação financeira e — da mesma forma que o autor de *Noite na taverna* — falecido precocemente em 1875; no caso, aos 33 anos de idade.

Sabe-se que Fagundes Varela levou uma vida desregrada e aventureira, marcada pela boemia. Chega a São Paulo ao final da década de 1850 para cursar a Faculdade de Direito, que abandona para dedicar-se à escrita. Afeito a longas caminhadas pelo espaço urbano que começa a surgir na cidade, transita entre figuras furtivas, proscritas, coletando relatos e vivenciando experiências que acabam por incidir em sua criação artística. A mais terrível entre essas experiências é a morte do filho recém-nascido, aos três meses, que dá origem a *Cântico do Calvário*, “bela elegia em versos brancos”, nas palavras de Bosi (2017, p.111), para quem Varela foi “o único nome de relevo na poesia da década de 60” (BOSI, 2017, p.109). Já Candido o situa entre poetas que perseguiram a “negação das normas e [a] desabalada vontade de transgredir” (CANDIDO, 2002, p.47).

Bem menos referenciada é a prosa ficcional de Varela. Bosi sequer a menciona em seu volume sobre literatura brasileira, Candido tampouco no artigo aqui referenciado. Contudo, alguns dos contos publicados no jornal *Correio Paulistano* ao longo da década de 1860 constituem relevantes documentos para a historiografia do horror em território nacional. São narrativas que compartilham temas com a obra poética do autor, como a morte, o desvario e a solidão; nesses relatos, chamam a atenção o sobrenatural encenado à maneira do fantástico oitocentista — procedimento fortemente associado a Hoffmann e Poe, portanto — e uma estruturação própria ao romance gótico do século XVIII, na qual sobressaem o *locus horribilis* e as fantasmagorias ameaçadoras. Exemplos são os contos “As ruínas da glória”, com a história de três amigos que exploram um templo arruinado e assombrado nas cercanias de São Paulo; “As bruxas”, que encena o ataque de feiticeiras a uma embarcação; e “A guarida de pedra”, que aqui receberá uma análise mais detida.

A história é composta por diferentes narrativas em molduras e tem início a partir de dois elementos recorrentes em Fagundes Varela: as andanças e o *spleen* baudelairiano de um personagem-narrador aventureiro. Pois é durante uma viagem à cidade de Santos, e após uma tarde em que se sente “horriavelmente spleenético” (VARELA, 2017, p.89), que o narrador decide partir rumo a Bertiooga em busca de um velho pescador conhecido seu, renomado

contador de lendas. Lá chegando, ele comunica ao vetusto homem sua vontade de conhecer alguma história que lhe fustigasse o espírito e os sentidos. E ouve a respeito de estranhos eventos ocorridos na fortaleza de Bertioga.

Aqui, abre-se a primeira narrativa em moldura do conto com o relato do velho pescador, um dos narradores intradieгéticos de "A guarida de pedra". Trata-se da história de uma das guaridas (guaritas) da fortificação, em um extremo da muralha principal, que tinha a fama de abrigar fenômenos sobrenaturais. A descrição do local já carrega uma tonalidade escurecida:

Tinha essa guarida duas janelinhas gradeadas de ferro, em forma de cruz, que davam ambas para o mar, e no chão bem no fundo, uma espécie de respiradouro ou buraco que servia para deixar sair as águas que porventura a invadissem. Por baixo grades e escarpados rochedos onde as vagas se arrojavam, soltando continuados borrifos de refervente espuma, e desprendendo lamentosos rugidos. (VARELA, 2017, p.90)

Cabe destacar a sonoplastia da encenação: é um ambiente violento e ruidoso no qual dá-se o relato, o que decerto confere dramaticidade a ele. Há de se constatar também traços do sublime permeando a história, dado que os episódios ocorrem à beira-mar, sujeitos às intempéries de uma natureza ameaçadora. A respeito da fortaleza, diziam os habitantes do local que, sempre à meia-noite, visões e espectros medonhos “apareciam junto à guarida de pedra horrorizando e assombrando tudo” (VARELA, 2017, p.90). Conforme o velho pescador, à época de seu relato, a fortaleza era comandada pelo Tenente R., cujos soldados suplicavam para não passar a noite na guarida como sentinelas. Mas o Tenente era um homem cético e se mostrava indiferente ao desespero de seus subordinados. Certa noite, enviou ao local amaldiçoado um soldado de nome André. E pela manhã, na troca de turno, o rapaz foi encontrado lívido e desacordado. Levado à enfermaria e confrontado pelo Tenente, ele conta o que testemunhou.

Nesse momento, abre-se uma nova narrativa em moldura com o relato do rapaz, por sua vez inserido na história do velho pescador. Na noite que passa na guarida, o soldado André, agora tornado o segundo narrador intradieгético, relata uma atmosfera sinistra e estrepitosa: “Sem uma estrela acordada, o céu era negro como uma fuma, o vento corria desesperado, e o mar empolado batia com tal fúria sobre as pedras que até fazia a espuma entrar pelas janelinhas da guarida” (VARELA, 2017, p.91-92). Mesmo em meio à cacofonia, o rapaz ouve os badalos do relógio; e, quando soam as doze, chega-lhe um som ainda mais aterrorizante: “uma gargalhada tão estridente, tão medonha, que os cabelos se me arrepiaram

na cabeça, e a espingarda caiu de minhas mãos trêmulas” (VARELA, 2017, p.92). O repique do sino e o horário macabro remetem ao conto “A máscara de morte vermelha”, de Poe — como exposto no primeiro capítulo deste trabalho, uma obra de grande potência horrorífica pela forma minuciosa com a qual se organizam os elementos cenográficos. De maneira semelhante, em “A guarida de pedra” faz-se evidente a atenção dada aos ruídos que permeiam a intriga, pois, somando-se à fúria do vento e aos badalos do sino, tem-se “o som lúgubre e funerário de uma sineta [...], o toque lento e compassado como o que anuncia um enredo” (VARELA, 2017, p.92). É o tinir que acompanha a tenebrosa procissão testemunhada pelo soldado André, liderada por

[...] um frade; o capuz cobria-lhe a cabeça e, lá dentro, à luz amarelenta de um círio que trazia na mão, divisei um rosto lívido e esverdeado como o de um cadáver, e dois olhos que ardentes e inflamados me faziam correr calafrios nas veias. Atrás dele vinham quatro vultos mais alvos que a neve, e seguravam com uma mão um chicote fumarento, enquanto a outra sustinha um caixão mortuário. Eles caminhavam tão lentos que pareciam gastar uma hora para mover um pé (VARELA, 2017, p.92)

Nesta cena, os sons seguem marcando importante presença, pois o séquito entoa, com voz cavernosa, uma encomendação aos defuntos. Além do cântico, há o vento a ressoar furioso, as aves noturnas a piarem desoladamente e as ondas investindo umas contra as outras. Em meio à barafunda sonora, o pobre rapaz testemunha o frade cadavérico erguendo os braços em sua direção, como se para agarrá-lo: é quando desfalece.

Encerrado o relato de André, tem lugar a aventura de outro soldado, o corpulento e destemido Jorge, que ri da história do colega e pede ao Tenente permissão para passar a noite na guarida. Desta vez, não há uma narrativa emoldurada: o pernoite do rapaz é contado *in loco* (por meio das palavras do velho pescador), em um procedimento que favorece a manifestação do horror, pois, ao eliminar-se um dos dois narradores intradieéticos, aproxima-se o leitor dos eventos assustadores. O relato direto também carrega a incerteza sobre a morte de Jorge — caso, assim como André, ele *contasse* o ocorrido, estaria dessa forma ratificada a sua sobrevivência.

Chegado o momento culminante, a paisagem é de terríveis agouros:

A noite era negra e tempestuosa, os ventos rugiam pela floresta, lúgubres e desenfreados como os sombrios demônios de Ramayan — as ondas referventes de ardências agitavam-se com espantosos rugidos como se defendessem o misterioso tesouro dos Nibelungen, o trovão retumbava pelo espaço como o ronco de uma população de Titãs adormecidos. (VARELA, 2017, p.93-94)

No trecho, a intertextualidade chama a atenção e adensa o efeito do assombro sublime, pois é estabelecido um diálogo com obras ancestrais, portentosas. Em primeiro lugar, há a referência

a entidades sobrenaturais do *Ramayan*<sup>60</sup>, poema épico de origem indiana cuja autoria é atribuída ao poeta Valmiki, que o teria composto, em meados do século III a.C., em sânscrito. A obra relata a jornada do príncipe Rama para resgatar sua amada, Sita, do demônio Ravana e das entidades que o servem. A seguir, há a menção ao tesouro dos Nibelungen, ou Nibelungos, que, de acordo com mitologias nórdica e germânica, seriam um povo de anões detentores de grandes riquezas. As histórias dos Nibelungos tornaram-se célebres pelo extenso poema épico *Canção dos Nibelungos*<sup>61</sup>, datado do século XIII; cabe lembrar que o ciclo operístico de Richard Wagner, epítome da grandiosidade no universo da música erudita, só estrearia em 1876, portanto quinze anos depois de Varela ter publicado seu conto. Por fim, há a alusão à mitologia grega com a referência aos Titãs adormecidos, em um símile que confere grandiosidade à narrativa.

Em meio a essa aterradora e primitiva atmosfera está o soldado Jorge, tentando manter a coragem. Após soarem as doze badaladas, o ambiente fica ainda mais turbulento: ele sente “uma ventania tremenda, devastadora como o simum asiático, que parecia derribar tudo em sua passagem, e o dobre longínquo da sineta dos mortos acompanhada de uma salmodia chegou a seus ouvidos” (VARELA, 2017, p.94). É a procissão que se aproxima, e o rapaz acaba por sucumbir ao pavor, disparando sua arma contra ela. De nada adianta, pois “um vento glacial passou-lhe pela frente e tomou-lhe a respiração; o soldado caiu como se sentisse o peito despedaçar-se debaixo de garras de bronze” (VARELA, 2017, p.94).

A narração desloca-se no espaço, em um claro procedimento de oclusão: relata-se que os companheiros do soldado ouvem o disparo, mas, possuídos pelo terror, não ousam verificar o que acontece. No dia seguinte, descobrem a guarida deserta na qual há traços de uma tragédia: “Pelas janelinhas, viam-se fragmentos de roupa ensanguentada e pedaços de carne humana, agarrados à grade de ferro. À entrada, no chão, estava um capote militar ensopado de sangue escuro e coalhado pelos frios da noite” (VARELA, 2017, p.95). Do soldado Jorge, não encontram sinal algum. Aqui encerra-se o relato do velho pescador. Retomando a palavra, o narrador conclui rapidamente o conto, afirmando ter escrito a lenda do soldado “como aí está” (VARELA, 2017, p.95). Note-se o esforço de conferir verossimilhança à história, dado que sua primeira publicação ocorre em um periódico de grande circulação de São Paulo.

---

<sup>60</sup> Fonte: <https://www.britannica.com/topic/Ramayana-Indian-epic>

<sup>61</sup> Fonte: <https://www.britannica.com/topic/Nibelungenlied>

Em conjunto com a sonoplastia e a encenação, a espacialidade é central para o assombro em “A guarida de pedra”, dado que a fortificação de Bertioga constitui o *locus horribilis* do gótico, ou seja, um espaço narrativo opressivo que afeta, quando não determina, o comportamento e as ações das personagens que por lá passam, conforme postula Júlio França. A fortaleza é também o território no qual se manifestam as fantasmagorias que prefiguram a presença ameaçadora do passado, em outro elemento goticizante observado na narrativa. Trata-se de um passado tinto de sangue e que se projeta longe: a construção do Forte São João, como hoje é chamada a fortaleza de Bertioga, que data de 1532. Então batizado de Forte São Tiago, foi erguido pelos portugueses para proteger a vila de São Vicente dos violentos combates travados contra indígenas da tribo dos Tamoios

Por fim, cabem comentários a respeito de como os contos de Fagundes Varela se relacionam com *Noite na taverna*. Embora abordem temas como a violência, o delírio e o sobrenatural, as obras dos dois autores distinguem-se em pontos relevantes. Um deles é a própria espacialidade: enquanto Álvares de Azevedo situa seus relatos longe do território brasileiro, Varela encena suas histórias sempre na província de São Paulo, com frequência no litoral. Dessa forma, há a possibilidade de se explorar a crença popular, que é o que ocorre em “A guarida de pedra”. É justo afirmar que o conto se constitui de um “causo de pescador”, e que o narrador tinha consciência disso ao recorrer ao velho homem, um excelente contador de “legendas” (VARELA, 2017, p.89). Torna-se evidente que o relato busca preservar o patrimônio oral de uma região específica, em uma característica que vai afigurar-se recorrente na produção brasileira de assombros.

Como se verá adiante, narrativas de Inglês de Sousa, Juvenal Galeno, Afonso Arinos, Bernardo Guimarães, Batista Júnior e, na contemporaneidade, de Márcio Benjamin, perseguem objetivo semelhante, ainda que muitas delas sejam mais vinculadas ao folclore nacional. Os autores assumiriam, dessa forma, o papel de *transcriutores*, apropriando-se desse imaginário para elaborar suas obras de ficção, em um movimento que se aproxima daquele empreendido por escritores como Charles Perrault, Madame D’Aulnoy, os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, que sabidamente recolheram relatos orais para dar forma às narrativas conhecidas como contos de fadas.

No caso de Fagundes Varela, ainda é possível afirmar que o gesto transcriutor de uma lenda sinistra brasileira encontra fundamento menos em uma intencionalidade do assombro

— dado o período historiográfico<sup>62</sup> em que surgem contos como “A guarida de pedra” e “As ruínas da glória” — e mais na sensibilidade “à lira patriótica” (BOSI, 2017, p.110) demonstrada pelo autor; de acordo com Bosi, o melhor do poeta fluminense reside “em alguns momentos de lirismo bucólico que transpõem para o ‘português brasileiro’, língua do nosso romantismo, os costumes e modismos da roça que ele tanto amou” (2017, p.111). O voltar-se para a roça ou para os ermos do litoral paulista é governado por uma “psicologia da fuga” (2017, p.111), que também é sensível aos aspectos aterrorizantes da natureza com que se depara nessas localidades; neles, o autor identifica um espelhamento de seu atormentado universo interior.

Por todos esses elementos de cunho essencialmente romântico, “A guarida de pedra” constitui uma obra de relevo no imaginário do horror brasileiro. Sua cintilação resvala naquela de *Noite na taverna* e também ilumina o território para outros e outras ficcionistas do assombro das décadas seguintes.

### **2.3 “A vida eterna” (1870) e “A causa secreta” (1885), de Machado de Assis**

Entre os mais de 200 contos escritos por Machado de Assis, alguns figuram com destaque no que se constitui como o imaginário do horror na literatura brasileira. É possível dividir esse contingente em dois grupos: em primeiro lugar, encontram-se as narrativas que o pesquisador Lainister de Oliveira Esteves categorizou como de “horror ameno” (ESTEVES, 2017, p.84), de trato cotidiano, próximo à crônica e de teor muitas vezes jocoso, publicadas principalmente no periódico carioca *Jornal das Famílias*, que tinha como enfoque “o recreio e a utilidade das famílias”, e cujo responsável era Baptiste-Louis Garnier, editor que manteve longa relação profissional com Machado. Na segunda categoria, situam-se narrativas em que os índices de perversidade e crueldade são maiores, e que por isso se afastam de uma leitura

---

<sup>62</sup> Registre-se uma exceção nesse sentido: o conto “O estudante e os monges” é publicado originalmente em 1859 pelo escritor e político mineiro Couto de Magalhães, que durante o segundo reinado foi governador das províncias de Goiás, Pará, Mato Grosso e São Paulo. Nesta narrativa de teor moralizante, um rapaz reproduz a amigos a sinistra história encontrada em um manuscrito no Mosteiro de São Bento, na qual dois demônios se disfarçam de frades para tentar os frequentadores de um prostíbulo. A despeito de seu caráter reprobatório, o conto oferece-se como uma narrativa de horror *avant la lettre*; nela se constata elementos e procedimentos que já não a vinculam à tradição gótica ou ao romantismo, mas que tampouco são observados em outros relatos da mesma época, de modo a configurar-se uma expressão literária digna de investigação — algo que, como se defende neste trabalho, vem a ocorrer apenas ao longo do século XX.

casual, suave, corriqueira. Aqui, destacamos dois contos, cada um pertencente a um desses grupos e a décadas diferentes: “A vida eterna”, publicado originalmente em janeiro de 1870, e “A causa secreta”, de 1885.

“A vida eterna” oferece o relato em primeira pessoa de Camilo da Anunciação — pseudônimo utilizado por Machado na ocasião da publicação, em um esforço de verossimilhança que, a princípio, acena para obras como *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe (1839), mas que por fim se converte em um curioso experimento metaficcional.

Camilo conta ser um homem de 70 anos que, depois de jantar com um amigo e prestes a cair no sono, recebe a visita de um estranho sujeito, “alto, magro e embuçado em um capote” (ASSIS, 2019, p.30). Chama-se Tobias, afirma que vai morrer no dia seguinte e comunica ao protagonista sua última vontade: que ele se case com sua filha Eusébia, de apenas vinte e dois anos. O insólito desejo, na verdade, revela-se uma imposição, dado que o estranho ameaça mandar-lhe “uma bala à cabeça com o revólver que aqui trago” (2019, p.32) caso recuse. Imaginando-se diante de um louco, mas vendo-se obrigado a aceitar, Camilo é levado a um verdadeiro palácio, onde já estão os convidados — que são poucos e velhos. A história avança progressivamente no território das incertezas, conduzida por um narrador longe de ser confiável; as pistas falsas começam a ser distribuídas no momento em que Camilo declara encontrar-se entre o sono e a vigília, um espaço de limiar amiúde percorrido por ficcionistas do fantástico oitocentista. Certa irreverência, traço distintivo de Machado, também pontua seu discurso.

Uma vez realizado o matrimônio com Eusébia, uma jovem “deslumbrante de beleza” (ASSIS, 2019, p. 38), o personagem-narrador descobre o segredo de tão estranhas ocorrências: ele fora atraído até o local para ser sacrificado em nome de um “elixir da eternidade” utilizado pela associação secreta composta por Tobias e os hirsutos convidados. De acordo com um rolo de pergaminho encontrado no Egito, todo ano, a cada dia de São Bartolomeu, um homem com mais de sessenta anos deve ser assado em um forno e consumido pelos integrantes da seita. Assim acontece a Camilo; mas ele acompanha tudo em sua consciência, e não sente nada. No momento culminante, relata o banquete como alguém que o assistisse a distância. Pouco depois, os gritos de Vaz, o amigo com quem jantara no começo da narrativa, despertam-no: os terríveis eventos não passaram de um pesadelo. Aliviado, Camilo conta o que sonhou a Vaz, que recomenda que o escreva para o *Jornal das*

*famílias*, sugestão prontamente acatada pelo narrador, em um arremate de Machado que aponta para o próprio fazer literário.

A despeito de certa tensão e da descrição em primeira pessoa de um esquiteamento, “A vida eterna” não vai além de contribuir para o imaginário do horror com esses elementos. A narração soa descontraída e, em certos momentos, até maliciosa, o que preserva o leitor de espelhar-se no drama relatado por Camilo. O estado sonolento do narrador no início e as pistas falsas, cada vez mais absurdas com o desenvolvimento da história, esvaziam o texto do efeito do horror pretendido por narrativas posteriores, e atribuem a ele ares de anedota. Para Lainister de Oliveira Esteves, é esse caráter anedótico que define os contos de “horror ameno” publicados por Machado de Assis:

O horror na chave amena da literatura obedece a um certo princípio apaziguador, expresso na figura de um narrador declaradamente jocoso que ressalta a dimensão artificial como fundamento: um narrador francamente embusteiro se transforma em referência e garantia de amenidade. O funcionamento desses textos depende de um pacto de boa-fé que deixa claro o papel do narrador, que fatalmente revelará a farsa. (ESTEVES, 2017, p.90)

Esteves considera que, entre essas narrativas, estariam, além de “A vida eterna”, “Um esqueleto” e “Sem olhos”, também publicadas no *Jornal das famílias*. Nelas, dá-se um pacto com a leitora (posto que o público do periódico era majoritariamente feminino) cujas bases “são dadas de antemão, restando apenas o princípio do prazer, expresso como delicado gesto cotidiano” (ESTEVES, 2017, p.90). Ou seja, adentra-se o texto sabendo-se estar em um ambiente seguro e controlado, por ser previsível: “os lugares comuns do horror literário anunciam a troça pregada em seus consumidores” (2017, p. 90). Essa afirmação demanda um comentário crítico, pois, de acordo com os parâmetros estabelecidos neste trabalho, a terminologia utilizada por Esteves carrega um anacronismo. Não seria possível atribuir à obra de Machado a qualidade do horror literário conforme proposto aqui, pela via da intencionalidade e de determinados procedimentos narrativos.

O mesmo equívoco parecem cometer Marcello Simão Branco e Cesar Silva, responsáveis pela antologia *As melhores histórias brasileiras de horror* (2018) – volume o qual reúne narrativas de “Machado e outros grandes nomes” que, segundo os organizadores, “também escreveram contos de horror” (BRANCO e SILVA, 2018, p.17). Embora afirmem que, à época de Álvares de Azevedo e, depois, Machado de Assis, não houvesse a noção de horror como um gênero literário (BRANCO e SILVA, 2018, p.17), os organizadores não oferecem uma alternativa a esse impasse, apenas sugerindo que o “gótico influenciou a tênue

produção brasileira da época, pois a maioria das histórias emulam temas e situações vistas nas obras europeias” (BRANCO e SILVA, 2018, p.17-18).

Romeu Martins, organizador da coletânea *Medo imortal* (2019), vai pelo mesmo caminho anacrônico: “Machado de Assis só não é mais reputado como um dos grandes criadores do medo em prosa devido ao inegável brilho que alcançou em áreas comparativamente mais bem valorizadas pela crítica profissional em nosso país” (MARTINS, 2019, p.17). Para Martins, o defunto-autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* seria indício dessa capacidade criativa sinistra por remeter às “histórias que dizem respeito ao além-túmulo” (MARTINS, 2019, p.17).

Nesta pesquisa, defende-se que tanto a concepção de “horror ameno” quanto a de histórias de além-túmulo, passando pela “tênue produção brasileira da época” que foi influenciada pelo gótico, favorecem a abordagem do imaginário, pois referem-se à recorrente utilização de *tropos* e procedimentos goticizantes e do fantástico por um de nossos mais celebrados autores. E contos verdadeiramente *efetivos*, como “A causa secreta”, rebrilham com maior força nesse contexto.

Publicado em 1885 na *Gazeta de Notícias* e depois coligido na coletânea *Várias histórias*, em 1896, o conto tem natureza diversa de “A vida eterna”. A narração em terceira pessoa não contém — ainda que encerre os traços machadianos característicos dos acenos ao leitor e certa artificialidade — o tom anedótico e ameno do conto de 1870. São três as personagens: Garcia, Fortunato e Maria Luiza. O primeiro, um jovem médico, aproxima-se do segundo, figura enigmática e de comportamento ambivalente; e Maria Luiza é a esposa de Fortunato, “esbelta, airosa, os olhos meigos e submissos” (ASSIS, 2019, p.87).

Figura 1: Fac-símile das páginas do jornal *A Gazeta de Notícias* que contém “A Causa Secreta”.



Acaba por chegar-se de Fortunato e de sua jovem esposa, Maria Luiza; e os dois homens decidem abrir juntos uma casa de saúde, à qual dedicam-se intensamente. Em especial Fortunato, que “não recuava de diante de nada, não conhecia moléstia aflitiva ou repelente, e estava sempre pronto para tudo, a qualquer hora do dia ou da noite” (ASSIS, 2019, p.88). A amizade estreitou-se e Garcia tornou-se familiar do casal. Assim, pôde constatar a solidão de Maria Luiza, o que o enterneceu: “manso e manso, entrou-lhe o amor no coração” (ASSIS, 2019, p.89). Em uma ocasião, chegando à casa do amigo, depara-se com uma cena cruel e sinistra:

Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

– Mate-o logo! disse-lhe.

– Já vai.

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma cousa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer. [...] Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. (ASSIS, 2019, p.90)

Revela-se aí o segredo buscado por Garcia: seu amigo é um homem que castiga não por raiva, mas pelo deleite experimentado diante da dor alheia. Sua crueldade não tem justificativa, sua perversidade é inata; seus arroubos de altruísmo espelham a personalidade sádica, disfarçada em várias de suas atitudes, como na dedicação de forma abnegada (e não dissimulada) aos doentes, apresentando características surpreendentemente humanas; curiosamente, Fortunato escapa ao paradigma do tirano vingativo das narrativas góticas, mas seu âmago tem as cores da maldade e, nesse sentido, aproxima-se de personagens de Edgar Allan Poe, de quem Machado foi leitor e tradutor. Em especial, do narrador personagem de “O gato preto”, publicado originalmente em 1843. O homem sem nome conta de seu amor pelos animais até que, em certo momento, passa a torturá-los — é o caso de seu gato de estimação, do qual retira um olho com uma faca e o qual, pouco depois, enforca.

O narrador *poeano* junta-se a Fortunato na esfera da crueldade, mas há uma diferença fundamental: o primeiro é devorado pela culpa, o que não acontece ao segundo. A despeito da diferença, há decerto um diálogo com Poe, também sustentado pelo nome “Fortunato”, que vem a ser o mesmo de um dos personagens do conto “O barril de amontillado” (1846). É possível apontar, nessa aproximação, o que Alcides Villaça denominou como “tradução de tradições” no projeto de Machado:

[...] o narrador machadiano instala-se nesse ângulo tão peculiar de “tradutor”: um tradutor das tradições que constituem seu repertório de cultura, que vem da Bíblia e de Homero, da antiguidade clássica e dos teólogos medievais, que passa por Dante, Maquiavel, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Pascal, pelos enciclopedistas, por Schopenhauer, pela literatura brasileira – e acaba caindo no colo da dama fluminense ou num chapéu elegante da rua do Ouvidor. Essa “queda” – na verdade o já reconhecido salto crítico do Machado particularizante e universalmente nacional – é a marca de fogo de sua fase madura, quando a ironia se torna princípio e a “tradução” uma rica possibilidade de composição. (VILLAÇA, 1998, p.10)

Outro indício desse movimento rumo a uma “universalidade nacional” é a versão do poema “O corvo” realizada por Machado e publicada pela primeira vez no Brasil em 1883. Bastante distinta do original de Poe em termos de métrica e versificação, a tradução machadiana parece mutilar impiedosamente o poema. Entretanto, de acordo com Sérgio Luiz Prado Bellei, há “método e propósito<sup>63</sup>” (1987, p.51) nas subtrações, adições, distanciamentos e demais mudanças engendradas pelo autor brasileiro. Enquanto o poema de Poe tem como núcleo o perturbado estado de espírito de um amante, Machado promove um deslocamento fundamental, dando o protagonismo para a ave e transformando-a em emblema da frágil e absurda condição humana.

Magnificado em tamanho e ênfase, o corvo impõe-se como emblema desse drama, endereçando sua insuportável mensagem não somente ao jovem enlutado, mas à humanidade; opera-se novamente uma tradução de tradições, que corresponde à intenção do autor brasileiro em dar cor local à tradição literária ocidental — constituindo-se, assim, uma possível identidade literária nacional, tão cara a ele. Dessa forma, constata-se, nos contos de tonalidade mais sinistra de Machado, uma espécie de proto-antropofagia, o que, como se verá adiante, será um importante marcador tanto do imaginário quanto da ficção de horror brasileira na contemporaneidade, contextos nos quais parece reverberar a máxima de Oswald de Andrade: “A nossa independência ainda não foi proclamada” (1978, p.27).

---

<sup>63</sup> method and purpose.

No tocante à narrativa “A causa secreta”, encontra-se Fortunato fruindo com ainda mais intensidade da dor alheia, em especial da esposa. Sofrendo de tísica, “velha dama insaciável, que chupa a vida toda, até deixar um bagaço de ossos” (ASSIS, 2019, p.92), Maria Luiza defínha. Embora o marido, de início – eis mais uma ironia machadiana –, tenha sofrido e não poupou esforços para curá-la, todavia a doença é letal e o âmago de Fortunato acaba se impondo. Contemplando a esposa agonizando, ele

[...] fitou o olho baço e frio naquela decomposição lenta e dolorosa da vida, bebeu uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte. Egoísmo aspérrimo, faminto de sensações, não lhe perdoou um só minuto de agonia, nem lhos pagou com uma só lágrima, pública ou íntima. (ASSIS, 2019, p.92)

O personagem revela-se mais e mais monstruoso. O ato culminante, o *gran finale*, vem a seguir, quando, durante o velório, Garcia posta-se ao lado do cadáver de Maria Luiza, ergue o véu e dá-lhe um beijo “que não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero” (ASSIS, 2019, p. 92). Fortunato, de longe, às ocultas, assiste com regozijo à cena; morde os lábios não por ciúme, e deleita-se com o beijo, convertido em soluços, e as lágrimas que vêm aos borbotões, “lágrimas de amor calado, e irremediável desespero” (ASSIS, 2019, p. 92). Assim, o viúvo contempla a explosão de dor do jovem médico “que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (ASSIS, 2019, p. 92).

Sentença final poderosa, que multiplica sua força pela repetição, por três vezes, da palavra “longa”, estendendo de fato o desfecho tão doloroso para um, tão extático para outro. Primeiro um cão vadio, depois o rato, a seguir Maria Luiza, e, por fim, Garcia – todos constituem fontes de prazer para Fortunato. A cena final também é carregada de teatralidade, como se emergissem dos rostos dos dois homens as expressões invertidas da tragédia e da comédia, remetendo às máscaras da Grécia Antiga. Por fim, o último ato evoca o primeiro, no qual os três personagens estão reunidos no que agora se sabe ser um preâmbulo para o clímax.

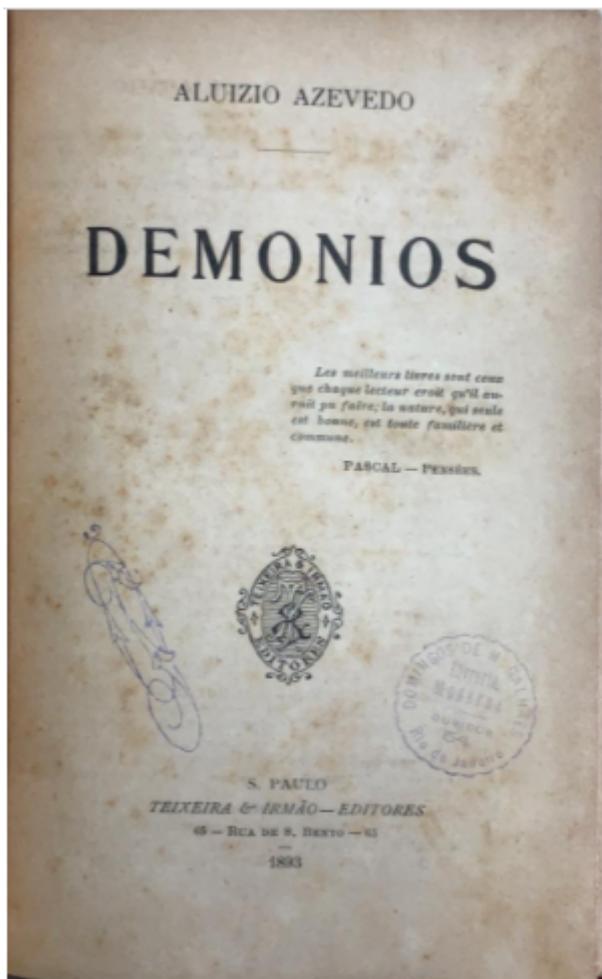
#### **2.4 “Demônios” (1891), de Aluísio Azevedo**

Seis anos depois de “A causa secreta”, surge a primeira versão da narrativa que, ao lado de *Noite na taverna* e do conto de Machado, hoje constitui um possível cânone oitocentista do

imaginário do horror produzido em terras brasileiras. A noveleta “Demônios”, do maranhense Aluísio de Azevedo, foi publicada originalmente em 1891, já com o autor consagrado pelos romances *O mulato* — reconhecido como o marco no Naturalismo no Brasil — e *O cortiço*. À época, ele foi um dos únicos escritores que viviam de sua própria pena. De acordo com Alfredo Bosi, isso explica o caráter irregular de sua obra: “Essa luta com a pena pelo pão certamente explica o desnível entre seus romances sérios (*O mulato*, *Casa de pensão*, *O cortiço*) e os pastelões melodramáticos de ‘pura inspiração industrial’, no dizer de José Veríssimo (*Condessa Vésper*, *Girândola de amores*)” (BOSI, 2017, p.171).

“Demônios”, contudo, não parece acomodar-se nessas categorias mencionadas por Bosi. Decerto não pertence “à ficção urbana nos moldes do tempo [com] a arte da linha grossa que deforma o corpo e o gesto e perfaz a técnica do *tipo*, inerente à concepção naturalista da personagem” (BOSI, 2017, p.171, grifo do autor); tampouco junta-se às narrativas de teor romântico que tanto sucesso fizeram na ocasião. A noveleta encena um *crescendo* de eventos insólitos, a começar por uma aurora que jamais chega, e conclui-se em uma espécie de apocalipse íntimo, em um enredo que escapa aos preceitos naturalistas ou melodramáticos. Conforme nos lembra Júlio França (2014, p.101), há três versões de “Demônios”: a primeira saiu entre os dias 1º e 11 de janeiro de 1891 na *Gazeta de Notícias* (mesmo periódico que publicara “A causa secreta”, de Machado); em outra versão, que foi publicada dois anos depois em uma coletânea batizada com o título da noveleta, há ajustes mínimos no texto; e na terceira, que data de 1898 e integra outra coletânea, *Pegadas*, os cortes do autor foram mais significativos. Nesta pesquisa, foi utilizada a segunda — e mais difundida — versão, de 1893.

Figura 2: Imagem da edição de 1893 de *Demônios*.



Fonte: <https://www.livrariamemorial.com.br/>

“Demônios” é a história narrada em primeira pessoa por um escritor que, ao despertar em uma certa madrugada e ver-se sem sono, aguarda o amanhecer; mas o sol não aparece. O tempo passa e a aurora não vem. Há apenas uma estranha escuridão e o inesperado silêncio na cidade que ele contempla de sua janela, o Rio de Janeiro. A paisagem é sinistra:

No céu, as estrelas pareciam amortecidas, de um bruxulear difuso e pálido; nas ruas, os lampiões mal se acusavam por longas reticências de uma luz deslavada e triste. Nenhum operário passava para o trabalho; não se ouvia o cantarolar de um ébrio, o rodar de um carro, nem o ladrar de um cão. (AZEVEDO, 2018, p.49)

O relógio de bolso havia parado exatamente na meia-noite. Atentando ao redor, o narrador, em primeira pessoa, percebe que o interior do quarto onde mora também está diferente: a luz da vela “parecia oprimida por uma atmosfera de catacumba” (AZEVEDO, 2018, p.50). Sem saber o que fazer, o personagem escritor decide ir ao trabalho; e, capturado por uma espécie de transe, escreve páginas e mais páginas, “as ideias, que nem um bando de

demônios, vinham-me em borbotão, devorando-se umas às outras, num delírio de chegar primeiro” (AZEVEDO, 2018, p.51); o trecho transcrito dá uma pista a respeito do título do conto, ao qual o último parágrafo acrescentará, como se observará, uma camada metaficcional.

Após passar horas assim, o protagonista decide olhar novamente pela janela, e o cenário continua o mesmo, escuro, quieto. Pouco depois, ele expressa pela primeira vez seu medo de um céu “cada vez mais negro, e as estrelas cada vez mais apagadas, como derradeiros e tristes lampejos de uma pobre natureza que morre!” (AZEVEDO, 2018, p.52). Decide sair do apartamento em que mora e descobre que seus vizinhos ou desapareceram, ou estão mortos; o personagem parte, então, para a casa de Laura, sua noiva, para descobrir o que foi feito dela. Vai em meio à mais densa escuridão: “treva absoluta, treva de caos, treva de morte; treva que só compreende quem tiver os olhos arrancados e as órbitas entupidas de terra” (AZEVEDO, 2018, p.56).

A linguagem vai tornando-se mais e mais carregada, construindo-se assim o suspense. Tateando pelas ruas, o narrador esbarra em cadáveres até chegar à residência de sua amada. Sempre às escuras, depara-se com os corpos do pai e da mãe de Laura — a segunda compõe uma cena macabra, visto que “jazia ajoelhada defronte do seu oratório; ainda com as mãos postas, mas o rosto já pendido para a terra” (AZEVEDO, 2018, p.58). Quando chega ao quarto da noiva, depara-se com ela fria e inanimada; entretanto, após dar-lhe um ardoroso beijo e clamar por sua vida, ele a testemunha movendo a cabeça e os ombros. Unidos, os dois comunicam-se sem palavras, por uma espécie de telepatia, e saem em busca do mar.

As paragens por onde caminham são repulsivas: “o chão tinha já uma sorvedora cumulação de lodo, em que o pé se atolava. As ruas estreitavam-se entre duas florestas de bolor que nasciam de cada lado das paredes” (AZEVEDO, 2018, p. 61-62). Trata-se de um *locus horribilis* que, mais adiante, torna-se grotesco:

Àquela absoluta ausência do sol e do calor, formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantescos cujas polpas gigantescas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abarcar. Era horrível senti-los crescer assim fantasticamente, inchando ao lado de defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viessem concentrar-se neles, para neles resumir a vida inteira. Era horrível, para nós, que nada mais ouvíamos, senti-los inspirar e respirar, como animais, sorvendo gulosamente o oxigênio daquela infundável noite. (AZEVEDO, 2018, p.62)

O narrador-personagem e Laura também se transformam à medida que avançam por esse espaço de assombros. Aqui, a narrativa adentra a seara mais insólita e delirante até então. Enquanto caminham rumo ao mar, esquecem o frio e a fome, e uma estranha inversão passa a operar: seus intelectos definham, ao passo que seus corpos se fortalecem. Os pensamentos vão rareando, a memória vai-se embotando, “as luzes da nossa inteligência desmaiavam lentamente, como no céu as trêmulas estrelas que pouco a pouco se apagaram para sempre. Já não víamos, já não falávamos; íamos também deixar de pensar” (AZEVEDO, 2018, p.63). Os corpos seguem caminho inverso: “E nossos músculos robusteceram-se por encanto, e nossos membros avultaram num contínuo desenvolvimento” (AZEVEDO, 2018, p.64).

Note-se que o narrador e a noiva vão abandonando sua condição humana para plasmarem-se à nova ordem natural instalada na narrativa. Assumem uma condição animalesca, carregada de cupidez: “Laura atirava-se contra mim, numa carícia selvagem e pletórica, apanhando-me a boca com seus lábios fortes de mulher irracional e estreitando-se comigo sensualmente, a morder-me os ombros e os braços” (AZEVEDO, 2018, p.64). Com efeito, ao chegarem ao mar, que descobrem estar “morto e quieto” (AZEVEDO, 2018, p.65), os dois disparam não mais andando, mas galopando, correndo em quatro patas. Encena-se, então, a metamorfose de um lobisomem narrada em pormenores:

[...] senti que meus maxilares se dilatavam de modo estranho, e que as minhas presas cresciam, tornando-se mais fortes, mais adequadas ao ataque, e que, lentamente, se afastavam dos dentes queixais; e que meu crânio se achatava; e que a parte inferior do meu rosto se alongava para a frente, afinando como um focinho de cão; e que meu nariz deixava de ser aquilino e perdia a linha vertical, para acompanhar o alongamento da mandíbula; e que enfim as minhas ventas se patenteavam, arregaçadas para o ar, úmidas e frias. (AZEVEDO, 2018, p.66)

A cena é vívida e, ao ser lida na atualidade, estabelece um diálogo com a rica tradição cinematográfica da licantropia (ainda que muito posterior à obra de Azevedo). Em especial com o filme *Um lobisomem americano em Londres* (1981), de John Landis, cuja impressionante metamorfose do protagonista David (interpretado por David Naughton), realizada por meio de efeitos práticos, tornou-se um paradigma para o gênero. Outro ponto de contato entre “Demônios” e a sétima arte é o horror corporal (ou *body horror*, em inglês). Assim é conhecido o subgênero das obras cinematográficas assustadoras no qual o corpo humano figura como a matéria-prima do assombro. Priorizando-se a visualidade, encenam-se violações, mutações, anomalias e distorções, entre outras possibilidades, em procedimentos que remontam ao grotesco; realizadores como o canadense David Cronenberg, o

estadunidense John Carpenter e o britânico Clive Barker são considerados os destaques nesse campo.

No caso da noveleta de Aluísio Azevedo, as transformações pelas quais passam o protagonista e sua noiva também ensejam uma relação com o grotesco e, em um relance diacrônico, com o horror corporal, dado que haja evidente cuidado na descrição dessas mutações, em minúcias que acentuam o efeito da repulsa ou da aflição comumente causado por tais narrativas. Esse diálogo com o cinema, entre outros fatores, favorece a inserção de “Demônios” no contexto do imaginário do horror.

Contudo, até mesmo os assombros conhecidos ficam para trás na jornada metamórfica do narrador e de sua noiva. De feras lupinas, ambos se transformam em árvores; seus galhos entrelaçam-se em um beijo e um abraço perenes, e os dois vivem “Uma existência tranquila, doce, profundamente feliz, em que não havia desejos, nem saudades; uma vida imperturbável e surda” (AZEVEDO, 2018, p.68). No desfecho, a narrativa abandona em definitivo o terreno dos arrepios para assumir seu caráter profundamente romântico; o sobrenatural converte-se em transcendental. Após assumir a forma de árvores abraçadas, o casal transforma-se em rochas e, por fim, assume uma “gaseificação geral, como devia ter sido antes do primeiro matrimônio entre as duas primeiras moléculas que se encontraram e se uniram e se fecundaram, para começar a interminável cadeia da vida, desde o ar atmosférico até ao sílex, desde o eozoon até ao bípede” (AZEVEDO, 2018, p.69). Fundem-se entre si e o mundo, que encontra, no desenlace da narrativa, ao mesmo tempo seu início e seu termo.

Na sequência desse catártico desfecho, há um breve parágrafo que funciona como epílogo e remete ao exercício de escrita do início da trama: “Ora fica aí, leitor paciente, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela maldita noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza, o Sol, se dignasse a abrir a sua audiência matutina com os pássaros e com as flores” (AZEVEDO, 2018, p.69). Com a inserção autoral, o conto recebe uma camada metaficcional. Apontando para seu próprio gesto criativo, o narrador-personagem reveste-se de autor e reafirma seu controle sobre o relato.

De acordo com Linda Hutcheon (1985, p.12), a metaficção tende a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor, que é convidado a adentrar o espaço literário. Em seu seminal estudo, a pesquisadora detém-se na ficção produzida na pós-modernidade, mas parece-nos razoável estender o pensamento ao desfecho da noveleta

de Azevedo. Imiscuindo-se na tessitura do relato, o autor nos lembra de que está inventando uma história. Em certa medida, o procedimento evoca uma moldura narrativa, à moda das *ghost stories* que, à época, já faziam relevante sucesso.

Por meio do breve epílogo, o título da noveleta também expande sua significação. Em um primeiro plano, mais imediato, temos os demônios não como ameaçadoras entidades no contexto judaico-cristão, mas como seres elementares, antiquíssimos: “Quase todas as tradições fazem remontar a existência dos demônios a uma época anterior à criação do homem” (2019, p.282), afirma Collin de Plancy no *Dicionário Infernal*, um dos mais alentados estudos sobre lendas, crenças e superstições do enciclopedismo francês. Embora o verbete em questão atenha-se à concepção da Igreja Católica, oferece-se também uma perspectiva condizente com a figuração dos demônios na narrativa, pois o narrador e Laura transformam-se, com efeito, em seres que são “muito mais velhos do que o nosso mundo, não sendo provável que Deus tenha de repente imaginado, há somente seis ou sete mil anos, criar tudo de uma primeira vez” (PLANCY, 2019, p.282). Por outro lado, para além da representação de duas figuras elementares a que são “reduzidos” os personagens, o termo evoca as ideias que, como “um bando de demônios”, assaltaram o narrador durante a noite de insônia. E que por fim relegaram, à posteridade, uma das mais singulares narrativas a constituir o imaginário do horror nacional.

## **2.5 “Acauã” (1893), de Inglês de Sousa**

Na cena literária brasileira do século XIX, as lendas e os mitos tiveram lugar restrito. Em um sistema sucessivamente dominado pelo Romantismo com tênue influência do gótico, depois moldado pelo Realismo/Naturalismo e consolidado no Modernismo, houve exíguo espaço para uma produção nacional de romances, novelas ou contos tematizando o pavor provocado pelas nossas assombrações mais típicas. Porém, uma observação mais detida revela que essas histórias existem: obras de ficcionistas que adotaram o registro do folclore e de crenças populares, dando vida literária às lendas rurais ou urbanas difundidas pela oralidade. Um conhecido exemplo é “O assombramento”, conto publicado em 1896 pelo mineiro Afonso Arinos (1868 - 1916), no qual um valente vaqueiro decide pernoitar em uma casa tida como mal-assombrada.

Abordar o folclore brasileiro implica reportar a Luís da Câmara Cascudo (1898-1986). Entre dezenas de livros deixados por ele, destaca-se a *Geografia dos Mitos Brasileiros*, cuja primeira edição é de 1947, o mais completo bestiário da nossa “fauna” sobrenatural. Em um dos verbetes da *Geografia*, o folclorista e historiador descreve, por exemplo, o quanto poderia ser asqueroso o comportamento de um estranho fantasma conhecido em Minas Gerais como “Mão de Cabelo”: “Esse espectro perpassa pela cama das crianças verificando se urinaram no leito. No meio-sono, sente o fantasma papar-lhes o sexo com suas mãos estranhas, macias, sedosas e tépidas. São mãos feitas com dois molhos de cabelos” (CASCUDO, 2012, p.172). Em outra obra de imensa importância, o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, encontra-se o seguinte verbebo:

Acauã (*herpetotheres cachinnans*, L.). Ave lendária cuja concepção primitiva indígena indicia maus agouros e chuvas. A lenda dessa ave, caracterizada pelo seu pio, inserta no folclore brasileiro, também prenuncia a chegada de forasteiros e a morte de uma pessoa conhecida. Pertence à família dos falconídeos; é inimiga de cobras e serve-se delas para alimentar-se. (CASCUDO, 1962, p. 10).

Esse é o título e o assunto central de um conto do escritor paraense Herculano Marcos Inglês de Sousa (1853-1918), um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Publicada originalmente na coletânea *Contos Amazônicos*, de 1893, a narrativa traz a lume um referencial caro às literaturas fantástica e, posteriormente, de horror no Brasil: a utilização do folclore, de mitos e de lendas com vistas a produzir efeitos estéticos. Inglês de Sousa é comumente apresentado como um dos nomes proeminentes do Naturalismo brasileiro, ainda que à sombra de Aluísio Azevedo. De acordo com Alfredo Bosi, era dotado de “um temperamento frio, inclinado ao exame dos ‘fatos’, como convinha ao futuro positivista, sem qualquer centelha de paixão romântica pela matéria da sua arte” (BOSI, 2017, p.174).

Com efeito, na historiografia crítica do país, a leitura de romances como *O missionário* e *O coronel sangrado* pela chave naturalista acabou por reduzir ou mesmo aniquilar a força imaginativa de narrativas breves como “Acauã” e “O baile do judeu”, ambas coligidas em *Contos amazônicos*. São textos historicamente lidos como documentos do rico imaginário amazonense, no qual o sobrenatural tem raízes profundas. Dessa forma, são interpretados à luz de um dos principais preceitos de Émile Zola: “O Naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação da pintura do que existe” (ZOLA, 1982, p.92). De modo que configurariam, conforme Bosi, “a miúda reprodução dos costumes amazonenses” (2017, p.175), na qual a

irrupção do fantástico figuraria como mera consequência, arroubo das crenças regionais, sendo justificada como tal.

Entretanto, esse não é o procedimento que se observa em “Acauã”, em que o sobrenatural ocupa posição central e para o qual não há explicação. Trata-se de uma história narrada em terceira pessoa e protagonizada pelo capitão Jerônimo Ferreira, que, atormentado pelo recente falecimento da esposa, sai para caçar com o intuito de distrair-se; e, ao voltar, acaba passando por insólitas experiências nas cercanias da vila em que mora, São João Batista de Faro, “talvez o mais triste e abandonado dos povoados do vale do Amazonas” (SOUSA, 2019, p.286). É noite e a construção da atmosfera desenha-se oblíqua:

Nenhuma voz humana se fazia ouvir em toda a vila; nenhuma luz se via; nada que indicasse a existência de um ser vivente em toda a redondeza. Faro parecia morta. Trovões furibundos começaram a atroar os ares. Relâmpagos amiudavam-se, inundando de luz rápida e viva as matas e os grupos de habitações, que logo depois ficavam mais sombrios. Raios caíam com fragor enorme, prostrando cedros grandes, velhos de cem anos. (SOUSA, 2018, p.41)

Constata-se, nesse trecho e ao longo do conto, uma estruturação *sui generis*, que faz despertar as palavras do filósofo Immanuel Kant de aceno ao sublime: “a visão de tais eventos [raios e trovões, vulcões, tornados, as corredeiras de um poderoso rio] torna-se mais atrativa quanto mais assustadora for, uma vez que estejamos em segurança” (2012, p. 147). A portentosa natureza amazônica já constitui, por si só, uma fonte de assombros naturais, sendo esse espaço ideal para a manifestação do insólito, o que não tarda a ocorrer. Caminhando em meio à tempestade, Jerônimo ouve “do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá” (SOUSA, 2018, p.41), um “ruído que foi crescendo, crescendo e se tornou um clamor horrível, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade. Era um clamor só comparável ao brado imenso que hão de soltar os condenados no dia do Juízo Final” (SOUSA, 2018, p.41).

Ele ouve o som emitido pela monumental sucuriju, ou a sucuri, que dava à luz. O capitão sai em disparada, amedrontado, até cair diante de uma porta e espantar uma enorme ave ali pousada. Ao levantar voo, o pássaro canta: “Acauã! Acauã!” (SOUSA, 2018, p.41). Dá-se, pois, o agouro registrado por Câmara Cascudo; pouco depois, Jerônimo depara-se com um estranho objeto no rio, uma pequena canoa carregando uma criança. Ele a toma nos braços, quando começa a amanhecer, e acaba por adotá-la — também descobre, à aurora, que

a soleira em que tropeçou é a da sua casa. Batiza a criança com o nome de Vitória, que então se torna irmã de Aninha, a filha do capitão com a falecida esposa. Ambas têm a mesma idade.

O tempo na narrativa acelera-se. Acompanhamos o crescimento das duas meninas, de tipo diferente: antes robusta e saudável, Aninha torna-se frágil e abatida, de uma “languidez doentia” (SOUSA, 2018, p.42), enquanto Vitória apresenta traços diversos: “alta e magra, de compleição forte, com músculos de aço. A tez era morena, quase escura, as sobrancelhas negras e arqueadas, o queixo fino e pontudo, as narinas dilatadas, os olhos negros, rasgados, de um brilho estranho” (SOUSA, 2018, p.42). Notem-se as características serpentinhas: os músculos (cabe lembrar que a sucuri possui músculos constritores para asfixiar suas presas), o queixo afilado, os olhos rasgados.

Quando as duas alcançam a idade de quinze anos, Aninha é pedida em casamento pelo filho de um fazendeiro; ela aceita, mas volta atrás na decisão, sem motivo aparente, além de sentir-se “hesitante e trêmula” (2018, 2018, p.43). Pouco depois o coletor de impostos pede para desposá-la: ela concorda, então ameaça recusar e o pai a impede. Nesse ínterim, Vitória está sempre ausente e jamais diz por onde anda. Marca-se o casamento de Aninha e, no dia, tem-se a cena final: no momento do “sim”, a moça começa a tremer e olha na direção da porta da igreja, onde Vitória a encara com “um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente” (2018, 2018, p.45). A noiva, então, solta um grito agônico e começa a sofrer convulsões terríveis, gemendo e revirando os olhos. Fora de si, passa a bater os braços como se fossem asas até soltar um grito: “Acauã!”; ao que responde uma voz acima do telhado: “Acauã!”

Encerra-se assim o conto, em uma nota trágica e com o cumprimento do mau presságio. Decerto, a narrativa escapa dos preceitos naturalistas. Inglês de Sousa não se propõe à “aceitação da pintura do que existe”, conforme estabeleceu Zola; tampouco a história se limita “à miúda reprodução dos costumes amazonenses”, de acordo com Bosi. Aqui, a Amazônia é apresentada em cores sinistras e dramáticas, como o palco de um enredo que encena profundos temores regionais. Incorporadas à narrativa literária, as lendas do Acauã e do parto da cobra grande, a colossal sucuri, vão além de meros recursos ornamentais na tessitura da ficção e figuram como elementos catalisadores do assombro – elas estão no primeiríssimo plano, intervindo no decurso da vida de um pai e uma filha, arruinando suas existências. As crenças regionais impõem-se, superando o conhecimento científico universal

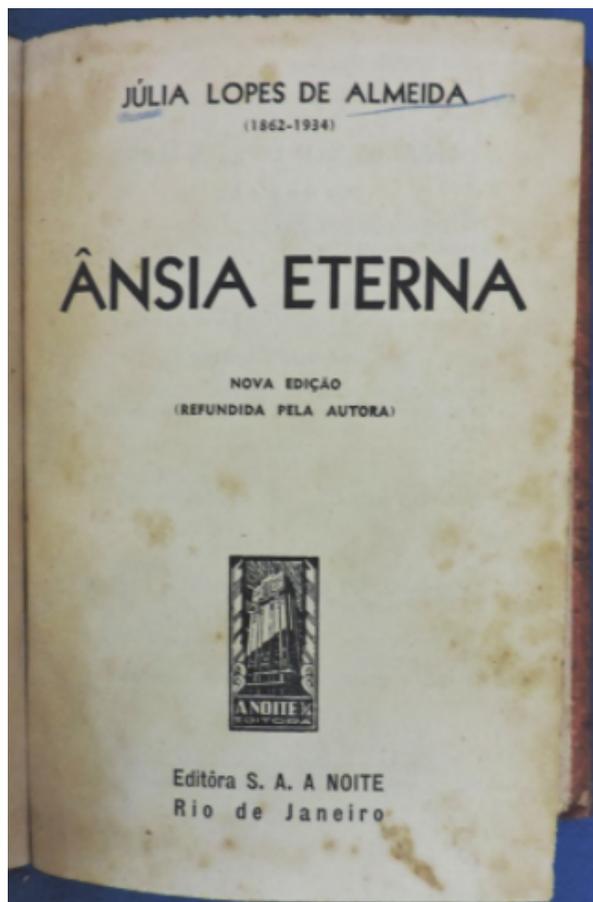
e constituindo-se como a verdade soberana da narrativa. Dessa forma, o conto de Inglês de Sousa antecipa um procedimento que será utilizado com frequência por narradores do horror no Brasil da contemporaneidade, como o potiguar Márcio Benjamin.

## **2.6 “Os porcos” (1903), de Júlia Lopes de Almeida**

Nascida em 1862 no Rio de Janeiro em uma família de portugueses, Júlia Lopes de Almeida teve extensa e prolífica carreira literária. Ao longo de quarenta anos, publicou inúmeros romances, novelas, coletâneas de contos, peças de teatro, entre outras obras. Em vida, fruiu de significativo sucesso, tendo-se esgotado a tiragem de diversas de suas publicações. Contudo, as décadas seguintes à sua morte, ocorrida em 1934, relegaram a autora ao esquecimento — supõe-se que isso tenha ocorrido por sua maior filiação à estética romântica em detrimento de movimentos contemporâneos de sua época, como o decadentismo, o simbolismo e, por fim, o modernismo que marcou as letras brasileiras na primeira metade do século 20.

Em 1903, Almeida publica *Ânsia Eterna*, coletânea de 29 contos breves. Em inúmeros deles observa-se, de acordo com Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares, a manifestação de um fantástico à moda da proposição de Todorov, ou seja, “a tensão entre o fantástico e o estranho, caminhando sob a égide da hesitação” (2018, p.47). Um exemplo é “A casa dos mortos”, em que o sobrenatural se origina do tópico do espaço assombrado; já “A alma das flores”, no qual um homem vê, nas flores que cultivava, a personificação de mulheres, haveria de inserir-se na categoria do maravilhoso todoroviano. “A nevrose da cor”, por sua vez, é uma narrativa de tons fabulares e exóticos que traz a história de uma princesa egípcia obcecada pela cor vermelha — cabe mencionar que o conto constitui uma das primeiras obras de teor vampírico da historiografia literária brasileira. Contudo, na narrativa “Os porcos” percebe-se uma vibração mais próxima do horror, mas não pela irrupção do sobrenatural, e sim pela brutalidade e a crueldade com que a história é relatada.

Figura 3: imagem de edição da década de 1930 de *Ânsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida.



Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional.

Trata-se de uma tragédia de contornos românticos, algo melodramáticos, situada em um contexto rural, patriarcal e marcado pelos conflitos sociais inerentes à época, cuja violência passional é introduzida logo pela primeira frase: “Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem” (ALMEIDA, 2019, p.423). A jovem protagonista engravidara do amante, filho do patrão, que a tinha abandonado e tampouco desejava a criança, embora refutasse a ameaça do pai: “Não queria bem ao filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira. Matá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... Isso nunca!” (ALMEIDA, 2019, p.425).

A Umbelina ocorre, então, uma ideia quase tão macabra quanto a do pai: ter o filho na porta do amante e matar o recém-nascido ali mesmo, para que o homem o pisasse ao sair pela manhã. Decidida, ela parte certa noite rumo à casa do patrão, ruminando os pormenores de

seu plano sacrificial: “Deixaria a criança viver alguns minutos, fá-la-ia mesmo chorar, para que o pai lá dentro, entre o conforto do seu colchão de paina, que ela desfiara cuidadosamente, lhe ouvisse os vagidos débeis e os guardasse sempre na memória, como um remorso” (ALMEIDA, 2019, p.426).

O caminho da moça até o lúgubre destino é marcado por elaboração atmosférica carregada, condizente com os excessos de escritura atribuídos a narrativas do período romântico:

O luar com sua luz brancacenta e fria iluminava a triste caminhada daquela mulher quase nua e pesadíssima, que ia golpeada de dores e de medos através dos campos. Umbelina ladeou a roça de milho, já seca, muito amarelada, e que estalava ao contato do seu corpo mal firme: passou depois o grande canavial, dum verde d’água, que o luar enchia de doçura e que se alastrava pelo morro abaixo, até lá perto do engenho, na esplanada da esquerda. Por entre as canas houve um rastejar de cobras, e ergueu-se da outra banda, na negrura do mandiocal, um voo fofo de ave assustada. A cabocla benzeu-se e cortou direto pelo terreno mole do feijoal ainda novo, esmagando sob a sola dos pés curtos e trigueiros as folhinhas tenras da planta ainda sem flor. (ALMEIDA, 2019, p.426)

O espaço de deflagração do assombro, note-se, é o território rural, que, ao longo de toda a historiografia do horror no Brasil, configura um *locus* recorrente. De tal forma que, no período em que esta pesquisa é realizada, observa-se a tendência de traduzir a categoria anglófona de *folk horror* (cuja acepção imediata apontaria para “horror pagão”, ou seja, o território natural, intocado pelo homem, no qual se conflitam cosmovisões distintas) como “horror rural”.

Trata-se de uma apropriação deliberada, dado que a ruralidade, no Brasil, enfeixa outros embates — menos transcendentais e mais sociais, derivados de nosso passado colonial. Assim sendo, a região interiorana do país figura, nas narrativas de horror, como espaço de violência e confronto, afastado dos mecanismos de contenção dos centros urbanos; por outro lado, é também um território de mistérios, povoado pelo rico imaginário das diferentes etnias que o habitam, por esse viés aproximando-se da concepção original do espaço no *folk horror*. Diante dessa dupla natureza, aqui defende-se uma conceituação a partir da intersecção: o *locus horribilis* rural desenha-se entre a conflagração histórica e a expressão folclórica, assim sendo altamente propício para o assombro — seja ele causado por eventos sobrenaturais ou não.

Nada sobrenaturais são as ocorrências em “Os porcos”; no conto, o espaço rural torna-se terra sem lei, ou terra com sua própria lei de talião. Usada e abandonada pelo amante, além de vilipendiada pelo pai e pelas pessoas do vilarejo em que vive, Umbelina

engendra uma vingança à altura, bestial, cruel e sangrenta. Mas as circunstâncias obrigam-na a mudar de planos: enquanto caminha pelos ermos da região rumo à casa do homem que a deixou, já vendo-a surgir no horizonte, ela é acometida pelas dores do parto. E, após solitário tormento, dá a criança à luz — ou à escuridão, pois é noite. Ela evita olhar para o bebê, “Com medo de o amar!...” (ALMEIDA, 2019, p.427). Mas é tarde demais, no seu coração desabrocha “timidamente a flor da maternidade” (ALMEIDA, 2019, p.427). Olhando a casa do amante, pensa que, se o chamar, ele virá “comovido e trêmulo beijar seu primeiro filho” (ALMEIDA, 2019, p.427). Por um breve trecho, as perspectivas mudam, tornam-se amenas, positivas. O passado e os planos violentos perdem força diante da natividade.

O leitor depara-se com um falso desfecho, que serve apenas para reconstruir a personagem devastada, até que, logo a seguir, o episódio derradeiro a aniquile por completo e amplifique a potência do relato. Após dar o peito para a criança e sofrer de vertigens, Umbelina cai de costas. À luz da aurora que chega, mal distingue um vulto preto aproximando-se, “arrastando no chão as mamas pelancosas, com o rabo fino, arqueado sobre as ancas enormes, o pelo hirto, irrompendo ralo da pele escura e rugosa, e o olhar guloso, estupidamente fixo” (ALMEIDA, 2019, p.427). A cabocla está tonta, cada vez mais fraca, mal consegue abrir os olhos e é incapaz de reagir quando ouve um gemido dolorosíssimo, o do próprio filho. Logo antes de morrer, vê uma cena hedionda: o vulto negro e roliço da porca “que se afastava com um montão de carne pendurado nos dentes, destacando-se isolada e medonha naquela imensa vastidão cor de rosa” (ALMEIDA, 2019, p.428).

Ainda que se filie à categoria de uma trágica narrativa romântica, o conto “Os porcos” contém marcadores que posteriormente foram incorporados à manufatura do horror. Desconsiderando-se a violência, o elemento mais saliente é a mencionada ruralidade como potencial *locus horribilis*, ou como território para a manifestação do que no Brasil se convencionou chamar de horror rural — tópico bastante explorado por narrativas audiovisuais mais recentes, como, entre tantas outras, a série *Desalma* (2020), de Carlos Manga Jr., e os filmes *Mangue negro* (2008) e *A mata negra* (2018), ambos de Rodrigo Aragão, *Macabro* (2019), de Marcos Prado, *O caseiro* (2016), de Julio Santi, e *Cabrito* (2020), de Luciano de Azevedo. Na ficção literária de horror recente, a ruralidade é central em romances como *Terra de sonhos e acaso* (2019), de Filipe de Campos Ribeiro, *A floresta* (2021), de Daniel Gruber, e *Lauren* (2020), de Irka Barrios.

Assim, o conto de Júlia Lopes de Almeida contribui para a então incipiente delimitação de um território profundamente fértil para as futuras narrativas de horror brasileiras. Trata-se de um procedimento diverso daquele empreendido por criadores de assombros urbanos, como o carioca João do Rio e o paulista Moacyr Deabreu, autores dos contos investigados a seguir.

## 2.7 “A peste” (1910), de João do Rio

João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, ou apenas João do Rio, ocupa um lugar seguro entre os principais cronistas de nossa historiografia literária. Considerado o criador da crônica social moderna<sup>64</sup> brasileira, trabalhou em diversos jornais da cidade em que nasceu, viveu e morreu, o Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do XX.

Ao longo do período, alçou-se à condição de celebridade: como repórter, seu tino investigativo rendeu textos de imensa repercussão à época, como a série “As religiões do Rio” (1904), que oferecia uma pesquisa de campo acerca de cultos de origem africana na capital carioca, e a coletânea de crônicas e reportagens *A alma encantadora das ruas* (1908). Como jornalista e cronista, singularizava-se pelo olhar atento à boemia e a figuras marginais, bem como pela sensibilidade ao complexo tecido social que compunha uma cidade cada vez mais adensada. Sua figura pessoal extravagante, com ares de *dândi*, também contribuiu para destacá-lo no contexto em que viveu e trabalhou. T tamanha era a popularidade de João do Rio que seu enterro, em junho de 1921, foi acompanhado por cerca de cem mil pessoas.

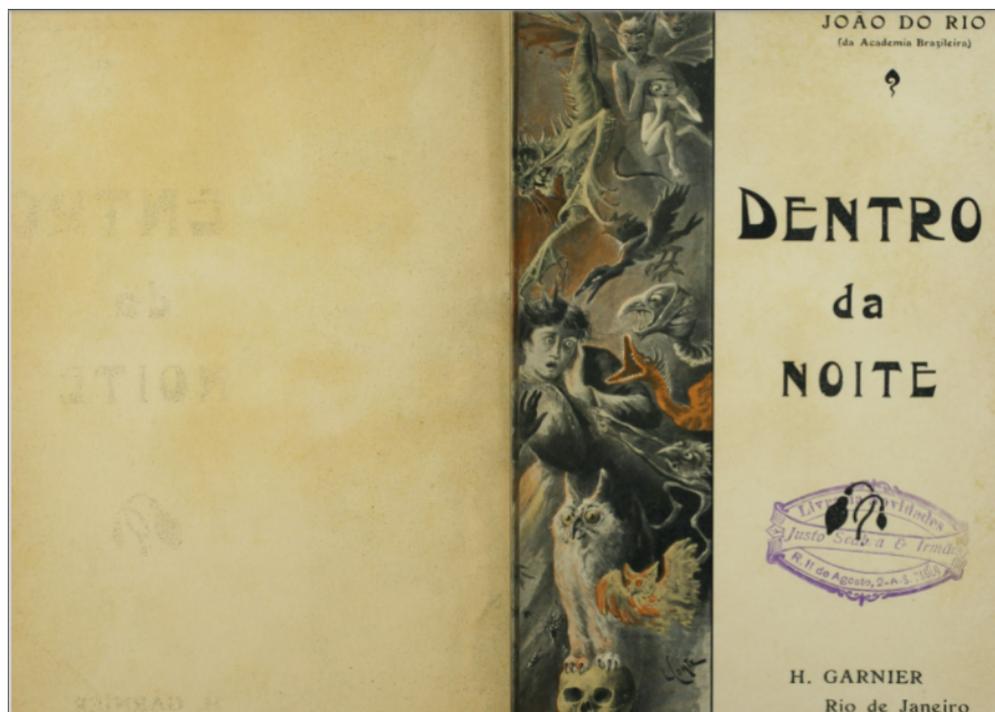
Na ficção literária, o autor consolidou-se sobretudo como contista. A coletânea *Dentro da noite*, publicada pela primeira vez em 1910, constitui-se como o mais bem-sucedido projeto de João do Rio nessa área, com 18 textos nos quais se observam os traços que consagraram suas reportagens e crônicas. Nas mãos do ficcionista, as personagens anônimas e furtivas da *belle époque* carioca, a vida e os impulsos secretos de personalidades, as discrepâncias sociais, a violência e a sensualidade transformaram-se em matéria-prima de

---

<sup>64</sup> Conforme o perfil do autor na Academia Brasileira de Letras:  
<https://www.academia.org.br/academicos/paulo-barreto-pseudonimo-joao-do-rio/biografia>

narrativas carregadas de horrores bastante distintos daqueles apresentados por Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Inglês de Sousa ou Aluísio Azevedo.

Figura 4: imagem de edição de 1910 de *Dentro da Noite*, de João do Rio.



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Pode-se afirmar que essas características acrescentam ao imaginário do horror, que à época se enriquecia, contornos inegavelmente *urbanos*, em um processo concomitante ao crescente (ainda que incipiente) adensamento populacional experimentado pelas cidades brasileiras. Um exemplo é o conto “O bebê de tarlatana rosa”, sobre o bizarro encontro, na folia do Carnaval carioca, entre o personagem Heitor de Alencar e a insólita figura do título, com uma conclusão de fortes traços grotescos. Relatado como uma aventura empolgante por Heitor em uma reunião de amigos, o episódio transformou-se em um dos principais exemplos da numinosa imaginação de João do Rio, comparecendo com frequência em antologias nacionais de ficção fantástica e horror.

Pouco menos conhecido do que “O bebê de tarlatana rosa” — e decerto mais trágico — é o conto “A peste”. Publicado na mesma coletânea de 1910, tem como objeto a epidemia de varíola que assolou o Rio de Janeiro na década de 1900, em especial no ano de 1904,

matando milhares de pessoas. A narrativa inicia-se com o procedimento de *in media res*, que de imediato insere o leitor em uma atmosfera de opressão:

E de súbito, um indizível pavor prega-me ao banco. É um dia brumosamente invernal. O azul do céu parece tecido de filamentos de brumas. O sol como que desabrocha dentre as brumas. O ar, um pouco úmido e um pouco cortante, congela as mãos, tonifica a vegetação, e o mar, que se vê à distância num recanto de lodo, tem reflexos espelhentos de grandes escaras de chagas, de óleo escorrido de feridas à superfície quase imóvel. O cheiro de desinfecção e ácido fênico, o movimento sinistro das carrocinhas e dos automóveis galopando e correndo pela rua de mau piso, aquela sujeira requeimada e manchada das calçadas, o ar sem pinga de sangue ou supremamente indiferente dos empregados da higiene, a sinistra galeria de caras de choro que os meus olhos vão vendo, põe-me no peito um apressado bater de coração e na garganta como um laço de medo. A bexiga! a bexiga! É verdade que há uma epidemia... (RIO, 2018, p.98)

Quem assim declama é o narrador, Luciano. O personagem apresenta traços comumente associados a João do Rio: o apreço pelo teatro, a irreverência, um certo *dandismo*. Ao longo do conto, ele relata como a catástrofe coletiva atravessa a relação íntima que tem com Francisco, seu amigo — ou mesmo par afetivo; a narrativa não o esclarece. Apesar da consciência demonstrada no trecho acima, Luciano de início recusa a existência da doença. Enquanto Francisco se mostra apavorado com a chegada da epidemia, lendo os jornais e acompanhando diariamente o aumento de casos, o narrador nega-a com veemência, em uma postura que encontra sinistra ressonância no contexto pandêmico em que esta pesquisa vem sendo elaborada: “— Mas criatura, não tenhas medo. Andamos todo o dia pelas ruas, vamos aos teatros. Qual varíola? Vê como toda gente ri e goza. Deixa de preocupações” (RIO, 2018, p.98).

A realidade da varíola acaba por demolir sua confiança quando o próprio Francisco é levado para o hospital “com bexiga, talvez morto” (RIO, 2018, p.98). Impelido a visitá-lo, Luciano toma o bonde acochado por pensamentos macabros. E seu universo interior derrama-se pela paisagem ao redor, que agora também parece vítima da peste: “Desço a rua atordoado, com um zumbido nos ouvidos. O mar é um vasto coalho de putrefações, de lodo que se bronzeia e se esverdeia em gosmas reluzentes na praia morna. O chão está todo sujo, e passam carroças da Assistência, carroças que vêm de lá, que para lá vão” (RIO, 2018, p.99).

Quando chega ao hospital, Luciano depara-se com o desastre real: pacientes transformados em números, e números transformados em morte. Por telefone, funcionários comunicam a familiares desesperados o falecimento de seus entes. Nisso, a mente do narrador segue em movimento frenético, tentando projetar a situação atual do amigo. Estará

vivo ou morto? Terá sido desfigurado por uma doença muito agressiva e de sintomas horrendos? Ainda que a narrativa não clarifique a natureza da relação entre os dois, os rompantes passionais indicam que Luciano dedica a Francisco algo mais intenso do que a amizade. É do alto desse sentimento que vem seu desespero; e o suspense mantém-se até o momento derradeiro, quando ele é informado, pelo diretor do hospital, de que o amigo ainda vive e que há esperanças. Então, pede para vê-lo, mas o homem tenta dissuadi-lo. Luciano insiste, e acaba por se deparar com uma cena de pesadelo:

Eu tinha diante de mim um monstro. As faces inchadas, vermelhas e em pus, os lábios lívidos, como para arrebentar em sãnie<sup>65</sup>. Os olhos desaparecidos meio afundados em lama amarela, já sem pestanas e com as sobrancelhas comidas, as orelhas enormes. Era como se aquela face fosse queimada por dentro e estalasse em empolas e em apostemas a epiderme. (RIO, 2018, p.102)

Apenas a cabeleira negra, ainda intacta, assegura a Luciano de que aquela criatura seja Francisco. Ele então sai aos tropeços do hospital, com um “louco desejo de chorar” (RIO, 2018, p.103) e o coração oprimido, atravessando paisagens agora ainda mais ominosas: “As plantas, as flores dos canteiros, o barro das encostas, as grades de ferro do portão, os homens, as roupas, a rua suja, o recanto do mar escamoso, as árvores, pareciam atacados daquele horror de sangue maculado e de gangrena” (RIO, 2018, p.103).

O conto reserva ainda uma última surpresa — um segundo narrador assume e encerra o relato. Amigo e colega de Luciano Torres, esse narrador revela que, após concluir sua narrativa, o pobre homem caiu-lhe nos braços a soluçar. Por fim, explica que Luciano está com varíola. “A peste” do título acaba por constituir-se como uma personagem, como legítima antagonista, intervindo em todos os planos da trágica narrativa: em primeiro lugar, acoisa o contexto urbano, impedindo o narrador de fruir dos “vários prazeres da *season*” (RIO, 2018, p.101), privando-o das “grandes estrelas mundiais, dos teatros” (RIO, 2018, p.101). A seguir, a epidemia aproxima-se e adentra a relação de Luciano com Francisco, transformando este em algo monstruoso; até que a varíola invade o próprio narrador.

O desfecho trágico separa “A peste” do relato despreocupado feito por Heitor a seus amigos em “O bebê de tarlatana rosa”; e, por encenar uma catástrofe histórica do ponto de vista de um *dândi* que a princípio recusa a realidade, o drama da narrativa torna-se ainda mais latente, pois as evidências da ruína são lançadas à frente de Luciano com todos os pormenores do grotesco. Nesse sentido, no início, ele e o amigo percorrem sendas diferentes:

---

<sup>65</sup> Conforme o dicionário Priberam, matéria purulenta que sai de úlceras ou feridas.

enquanto um insiste em seguir com a vida normal, o outro, Francisco, ouve “sinos a badalar sinistramente” (RIO, 2018, p.98) e presencia uma cena horrenda: “uma pobre família levando à igreja o cadáver de uma criança em holocausto, para que Deus tivesse piedade e misericórdia” (RIO, 2018, p.99).

A figuração da doença como personagem nos permite estabelecer um diálogo entre “A peste” e “A máscara da morte vermelha” (1842), conto de Edgar Allan Poe cujo enredo constrói-se a partir do desvario coletivo diante de uma epidemia. O autor estadunidense também fabulou a partir de fatos históricos: de acordo com o biógrafo Arthur Hobson Quinn (1998, p.331), Poe inspirou-se no relato de um conterrâneo, o escritor Nathaniel Parker Willis, que teria participado de um “baile de cólera” em Paris.

Com efeito, o contexto do conto é o surto de cólera que atacou a Europa — mais especificamente a França — na primeira metade do século 19. Na ficção poeana, enquanto a chamada “morte vermelha” devasta a região, um destemido príncipe chamado Próspero decide reunir e trancar, em uma abadia fortificada, mil amigos escolhidos entre os cavalheiros e as damas de sua corte. Após alguns meses de confinamento, quando a pestilência atinge o ápice do lado de fora da abadia, o príncipe acha por bem oferecer um baile de máscaras “da magnificência mais extraordinária” (POE, 2012, p.144). O conto detém-se nessa *mascarada*, que, em certo momento, receberá um assustador intruso portando a máscara rubra. Trata-se da própria morte, que no conto de Poe é corporificada. E a despeito das precauções tomadas pelo anfitrião, ela logra invadir a fortaleza e cumprir seus desígnios. Cabe mencionar que também em “A peste” a morte é rubra: “Ela vem aí, a vermelha” (RIO, 2018, p. 98), alerta Francisco a Luciano no início do conto.

Por essas características diegéticas e estruturais, bem como pelo diálogo intertextual com o conto de Edgar Allan Poe, a breve narrativa de João do Rio insere-se na esfera do imaginário do horror. Ao lado de “O bebê de tarlatana rosa” e “Pavor”, oferece uma importante contribuição para o enriquecimento e a complexificação desse imaginário, visto que, no conjunto de narrativas, o aspecto urbano é determinante para a ocorrência do assombro. Afinal, no começo do século 20, o Rio de Janeiro encontra-se entre o progresso e o atraso; uma cidade marcada pela informalidade do comércio, pelo improvisado das moradias, pelos movimentos migratórios e sobretudo pela disseminação das doenças. O conflito resulta na tensão constante que permeia esses e outros contos do autor. A cidade torna-se o *locus horribilis*, o espaço no qual hão de se deflagrar diferentes eventos assustadores, de uma

sangrenta epidemia a um bizarro encontro carnavalesco. João do Rio preconiza, com seu olhar para as nuances e as complexidades da grande cidade, um movimento que se tornou fundamental nas narrativas de horror da contemporaneidade.

## 2.8 “Os três círios do Triângulo da Morte” (1922), de Moacyr Deabreu

São esparsas as informações biográficas a respeito de Moacyr Deabreu. Sabe-se que nasceu no estado de São Paulo e que foi próximo de Monteiro Lobato, inclusive trabalhando na Monteiro Lobato & Cia. Editores, onde foi responsável pela série “Negra”, que trouxe ao Brasil narrativas de Conan Doyle e Edgar Wallace, entre outros. Foi também pela editora que, em 1922, em plena efervescência promovida pelo Modernismo, Deabreu publicou uma coletânea intitulada *A casa do pavor*. O livro é, hoje, considerado raro, e por pouco os contos do autor não recaem no total esquecimento, sendo acanhada sua presença em antologias recentes consagradas à historiografia e ao imaginário do horror no Brasil, bem como nos estudos dedicados ao gênero.

Figura 5: imagem da edição de 1922 de *A casa do pavor*, de Moacyr Deabreu.



Fonte: <https://www.veranunesleiloes.com.br>

Marcello Simão Branco e Cesar Silva, organizadores de *As melhores histórias brasileiras de horror*, reivindicam a redescoberta do autor com a inserção, nessa coletânea, de “Rag”, um dos cinco contos que compõem *A casa do pavor*. Já *Contos clássicos de fantasma*<sup>66</sup>, coletânea publicada em 2020 pelas editoras Clepsidra e Ex Machina que reúne narrativas estrangeiras e brasileiras, compreende “Os três círios do triângulo da morte”. Oportunas recuperações, uma vez que a obra de Deabreu oferece significativas contribuições para a composição do horror em terras brasileiras.

O título confiado à coletânea, *A casa do pavor*, denota a evidente intencionalidade do autor de dialogar com a poética do assombro sobrenatural — ou “alem-tumulista”, como declarou Mário de Andrade em uma resenha do livro publicada na principal revista literária de então, a *Klaxon*. A propósito, cabe reproduzir aqui o parágrafo completo em que a expressão foi utilizada:

Curioso escritor que surge. Fantasia estranha. Imaginativa riquíssima. O sr. Deabreu continua a poética alem-tumulista do sec. XIX. Choca um pouco nesta época de noções exatas. Isso não impede que o autor tenha muito talento. “Sombra de Minha Mãe” é de grande poder sugestivo. Horroriza. “Os três círios do Triângulo da Morte” é um trabalho magnífico. (ANDRADE, 1976, p. 13)

Com efeito, é uma estranha e imaginativa história aquela relatada em “Os três círios do Triângulo da Morte”: a jornada ocultista e transcendental de Octavio, um jovem que não consegue desvencilhar-se das lembranças de Carolina, sua amada, que “há quatro dias morava no cemitério da Consolação” (ABREU, 2020, p.357). A narrativa em terceira pessoa divide-se em duas partes: na primeira, o rapaz perambula sem rumo pelo centro de São Paulo, à noite, em busca “de álcool e de esquecimento” (ABREU, 2020, p.357), até encontrar-se com a prostituta belga Myra, com quem passa algumas horas insólitas. A segunda parte constitui-se da volta de Octavio para o palacete em que mora, no qual episódios sinistros se sucedem, e culmina com a realização de um ritual de invocação dos mortos; o espaço converte-se, assim, em uma legítima “casa do pavor”.

É saliente a influência de Edgar Allan Poe, talvez o maior dos adeptos da poética “alem-tumulista”, na obra de Deabreu. Sabe-se que o tema do luto pela morte da mulher amada foi particularmente caro ao autor estadunidense, estando presente em inúmeros de seus

---

<sup>66</sup> Nesta coletânea, o nome do autor é grafado como “Moacir de Abreu”, sendo assim utilizado nas referências bibliográficas. Nas citações e menções no corpo do texto, entretanto, será mantida a grafia “Deabreu”, conforme a edição original de *A casa do pavor*.

contos e poemas — entre eles, “O Corvo”, sua obra mais conhecida. Tal ascendência se manifesta ostensivamente em outro relato de *A casa do pavor*, intitulado “O meu conto de Poe”, no qual um jovem estudante de medicina volta para a cidade interiorana em que foi criado e se depara com fantasmas metafóricos e reais de seu passado.

Entretanto, a intriga “Os três círios do Triângulo da Morte” contém subtópicos ainda mais tipicamente *poeanos*, como os delírios causados pela dor e pela solidão, a incapacidade de soltar-se dos grilhões de um passado adorado e, em consequência, a obsessão por rasgar o véu da morte. À medida que Octavio vai *sentindo* Carolina por perto, depois enxergando-a, ouvindo-a, até farejando-a, a narrativa “Ligéia” é frequentemente evocada. Tanto nesse conto como no de Deabreu, a amada morta retorna. Mas os trajetos são distintos (ainda que ambos sejam sobrenaturais): no primeiro caso, é a *força de vontade* do protagonista que resgata a personagem-título da eternidade, fazendo-a com que “possua” a sua esposa atual, a frágil Rowena. No conto do autor paulista, Carolina ressurge durante a macabra cerimônia empreendida por Octavio ao longo da madrugada, na qual figuram as grandes velas do título.

Outro vínculo entre “Os três círios do Triângulo da Morte” e certos contos de Poe é a evidente fratura entre o tempo físico e o tempo psicológico ao longo de toda a tessitura narrativa. Conforme lembra Benedito Nunes, a “experiência do movimento exterior das coisas prepondera na elaboração do conceito de tempo *físico, natural* ou *cósmico*: tanto pode ser a medida do movimento como a relação entre o anterior e o posterior” (2013, p.18); assim, tem-se a marcação *objetiva* da passagem do tempo. Já “a experiência da sucessão de nossos estados internos leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou de *tempo vivido*, também chamado de *duração interior*. O primeiro traço do tempo psicológico é sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas” (NUNES, 2013, p.19), assumindo-se dessa forma um caráter subjetivo. Com efeito, o conto de Deabreu constrói-se a partir da cisão e do descompasso entre a experiência exterior dos acontecimentos e aquela interior, projetada ao passado, de dimensão muito mais elástica e desordenada; ambas contribuem para a composição da atmosfera e a deflagração do arrepio. “Ligéia” também oferece procedimento semelhante, como se verá adiante.

Em “Os três círios do Triângulo da Morte”, o ritual constitui a culminância de ocorrências fantasmagóricas, em uma gradação que também obedece aos parâmetros de composição estabelecidos por Poe. Os primeiros episódios insólitos, mais sutis, têm lugar no breve encontro de Octavio com a “mulher de *rendez-vous*” (ABREU, 2020, p.359) Myra, em

quem ele esbarra ao sair de um café na rua Direita. Sedutora e decidida, ela acaba por levá-lo para sua casa, mas as memórias mórbidas impedem que o rapaz se entregue à sua sensualidade. Quando ele decide partir, a moça o surpreende com um beijo, que dá corpo e sabor às lembranças: “Myra desaparecera. Quem estava ali, diante dele, cheia de vida e de amor, era Carolina” (ABREU, 2020, p.362). Octavio havia bebido, de modo que essa manifestação pode ser fruto da distorção de seus sentidos.

No entanto, após sair em disparada da casa de Myra e retornar a seu palacete, o protagonista enfrenta eventos sobrenaturais mais contundentes. Tendo por companhia apenas o gato D. Raymundo e as vívidas lembranças dos momentos felizes que lá viveu com Carolina, Octavio ouve de súbito uma sequência de notas que se espraia “pela casa, vinda do piano da sala de visitas, que era ligada à sala de jantar” (ABREU, 2020, p.363); depois, presencia uma cadeira movendo-se misteriosamente pela sala. Por fim, decidindo recolher-se, sobe ao mirante, onde fica o quarto que era do casal; e, procurando algo para ler na estante de Carolina, encontra um estranho tomo, “alfarrábio manuscrito” (ABREU, 2020, p.364), que nunca havia visto antes, e em cuja primeira página se lê “Ritual da Morte”.

Ao iniciar a leitura, escuta de novo a música soar lá de baixo: “um apelo doloroso, que punha impressão de unhas aceradas em nervos descobertos” (ABREU, 2020, p.366). Volta correndo para a sala do piano, no escuro, enquanto braços de móveis “pareciam querer tolher sua carreira” (ABREU, 2020, p.366). Ao chegar, acende as luzes e encontra tudo em ordem e silêncio. Torna ao quarto e à leitura, mas pancadas invisíveis no livro derrubam-no seguidas vezes, como se quisessem impedi-lo de prosseguir. Ele persiste e, acossado pelas evocações de Carolina, que se tornam mais e mais dolorosas, resolve empreender o ritual.

As instruções para a realização da cerimônia contidas no livro são detalhadas:

É preciso que haja silêncio e haja noite e solidão. Nenhum ruído, nenhuma impressão de vozes vivas vivendo. E os retratos devem estar virados para baixo, colados à parede; e os espelhos devem ser cobertos com tecidos negros; e deve haver três círios dentro do Triângulo, um em cada vértice; e o Círculo Preto, isolador, para o mortal que invoca; e uma caçarola com qualquer perfume que dê fumo para que o morto se materialize; e que as águas das vasilhas estejam cobertas com panos escuros (ABREU, 2020, p.365)

A inserção desse trecho se soma à narração para elaborar uma atmosfera cada vez mais propícia ao clímax da narrativa. Veja-se o apuro cenográfico em meio ao qual a invocação deve ser realizada. A dinâmica prossegue: os excertos do livro encontrado por Octavio, de tonalidade sinistra, são intercalados por eventos sobrenaturais que vão se

acentuando. A música recomeça a soar vinda da sala, e vozes juntam-se a ela “num lamento longínquo de *Dies Irae*” (ABREU, 2020, p.365); assim, a incidência figura como uma espécie de trilha sonora ocasional, enfatizando o caráter composicional da narrativa. Outros sentidos de Octavio são fustigados, deflagrando novas e lancinantes memórias: o perfume de Carolina surge de uma gaveta, o toque dele em um cigarro que, muitos dias antes, ela fizera menção de fumar e abandonara. Depois, saindo pela casa em busca dos objetos para o ritual, o rapaz passa a sentir uma manifestação, um resfriamento súbito no ar — que, de acordo com o livro, representa a proximidade dos mortos: “Desprendem frio como uma rajada de noite invernosa” (ABREU, 2020, p.365).

Também “Ligéia” se encaminha para um desfecho de dupla camada, em que se intensifica a divisão do tempo físico e o do tempo psicológico. Assim como Octavio, o narrador do conto de Poe perde-se em meio a devaneios com a amada morta enquanto mantém vigília de sua atual esposa, Rowena, gravemente adoecida. Essas memórias vão intensificando-se, entremeando-se aos estertores da moribunda, que parece ir e voltar dos domínios do além: “E mais uma vez mergulhei nas visões de Ligéia — e mais uma vez (que espanto haverá em que eu estremeça enquanto escrevo?), *mais uma vez* chegou aos meus ouvidos um soluço abafado vindo das imediações da cama de ébano” (POE, 2012, p.219, grifos do autor). À medida que as lembranças da morta se tornam mais nítidas, Rowena agita-se assombrosamente em seu leito e, erguendo-se, “cambaleante, com os passos débeis, olhos fechados e procedendo como que sob a desorientação de um sonho, a criatura amortalhada avançou em carne e osso, palpavelmente, para o centro do aposento” (POE, 2012, p.219).

No conto de Deabreu, após organizar-se o espaço para o evento final, tem início, então, o ritual. Cabe reiterar que a invocação de Octavio em muito difere daquela realizada pelo narrador-personagem de Poe, cujo resultado se circunscreve às últimas linhas do conto. Em “Os três círios do Triângulo da Morte”, a expressão do sobrenatural é pormenorizada e intensa, permeando os inúmeros parágrafos breves e incisivos que encaminham a história para o desfecho. Nenhum detalhe é deixado de lado:

Em sua frente os móveis desmanchavam-se numa névoa parda e parada, perdiam-se como corpos que se volatilizam.

A caçarola desfez-se em um estalido, imaterializando-se, deixando no ar um jato redondo de fumo.

A um metro do centro do Triângulo, no nível das chamas, uma espiral de fumo girou preguiçosa, parou, ondulou indecisa e começou a girar. O fumo disperso no teto desceu lento, rodeando o ponto invisível que subira.

E começou a espiral invertida, numa marcha cansada, a rodar, meio metro acima do nível das chamas, onde se localizara o primeiro eixo invisível.

Do leito, das cortinas, dos móveis, de tudo que existia em sua frente, nada mais restava senão um grande buraco negro, orbitando um vazio.

O assoalho branco entre o Círculo e o Triângulo, e para além do Triângulo, perdia-se rápido.

A chama negra encolheu-se instantaneamente, ficando do tamanho de uma unha.

E tudo, excluído o Círculo e o Triângulo, desapareceu. (ABREU, 2020, p.371)

A cena passa a remeter a uma jornada cósmica: “Sentiu que subia vertiginosamente no espaço e no tempo. / Embaixo do Círculo e no Triângulo havia um vazio infinito, como se ele estivesse mais alto do que a estrela mais alta e excedesse os telescópios da terra em potência visual” (ABREU, 2020, p.371). Então, Carolina vai surgindo à frente do rapaz, os traços delineados pela fumaça dos círios. Logo depois vê-se um outro corpo, “nu e negro, estátua de plasma ignorado de unhas e olhos apagados” (ABREU, 2020, p.372), enlaçando a morta rediviva. Carolina clama por Octavio, que resiste por alguns momentos, temeroso do que possa acontecer, caso responda.

Chama a atenção, no trecho, a sensualidade macabra com que a narração prossegue. Enquanto contempla os desejados traços da esposa se manifestarem diante de si, Octavio também testemunha as mãos desconhecidas percorrerem o corpo dela: “estenderam-se, lentas e aduncas, pararam na altura de seus seios de menina, desceram, colaram-se a ele [o corpo] numa volúpia aderente de tentáculos de polvo, plasmando-se, modelando-se nas suas curvas tenras” (ABREU, 2020, p.374). É tal cena que leva o protagonista a ceder, “doido de amor e ciúme” (ABREU, 2020, p.374), e então cair de um salto dentro do Triângulo da Morte. O parágrafo final reafirma o caráter cósmico, hermético, elusivo do evento, bastante distinto daquele que conclui a narrativa de Poe: “Um estampido de mundos esboroando-se rasgou o vazio sem fronteiras, e tudo se desfez num halo dourado, entre as sete infinitas nebulosas de Vahesára, que ardiam...” (ABREU, 2020, p.374).

Como se vê, é significativa a contribuição de “Os três círios do Triângulo da Morte” para a fortuna crítica do horror no Brasil. A figuração do sobrenatural difere daquela encontrada em “Noite na taverna”, “A vida eterna”, “Demônios” ou mesmo “Acauã”, sendo mais demarcada e expressiva ao longo da narrativa, em detrimento do paradigma de realidade nela apresentado. Outro acréscimo importante oferecido pelo conto de Deabreu é a inserção do espaço na composição: assim como o Rio de Janeiro é palco de assombros em relatos de João do Rio, o centro de São Paulo surge como cenário apropriado para a macabra aventura

engendrada por Moacyr Deabreu. Em especial na primeira parte da narrativa, na qual Octavio perambula sem rumo por uma cidade duplamente fantasmagórica: em primeiro lugar, tem-se as ruas vazias “repetindo o eco de seus passos. Nenhum transeunte, ninguém” (ABREU, 2020, p.357); depois, há os espaços a preencherem-se com os espectros de Carolina:

Do alto do viaduto [do Chá], um pedaço da cidade mostrava-se com suas luzes paradas, quietas, com suas luzes móveis, inquietas, de bondes e autos fugindo. Era a cidade de seu sonho e de seu amor, senhora de dias luminosos e céus altos, onde Carolina nascera, onde lhe dera o primeiro beijo. As ruas ainda estavam cheias dos sinais invisíveis de seus pés que não andariam mais, porque estavam presos num fundo de cova, lá no jardim de ciprestes e mármore da Consolação. Quantas vezes aqueles pés que a morte prendera haviam riscado o viaduto? Talvez estivesse com os pés num rastro visível dela... (ABREU, 2020, p.358)

A narrativa assume, dessa forma, um caráter urbano que também dialoga com “A peste”, de João do Rio. Da mesma maneira que o Rio, a cidade de São Paulo manifesta-se como possível *locus horribilis* no qual o doloroso passado persiste. Com o desenvolvimento da história, o foco narrativo vai-se aproximando do palacete de Octavio, que jaz bem no centro paulistano — em seu coração, por assim dizer, como se bombeasse pelas artérias de ruas e vielas a dor causada pela morte da mulher amada, neste conto que marca um dos fundamentos do horror já como gênero no país.

## 2.9 “Os olhos que comiam carne” (1932), de Humberto de Campos

Hoje pouco conhecido, o maranhense Humberto de Campos foi, em sua época (as primeiras décadas do século XX) o que se pode considerar um autor bem-sucedido. Seus contos, ensaios, crônicas, poemas e textos satíricos gozaram de expressiva popularidade no Rio de Janeiro, cidade na qual trabalhou como jornalista por grande parte da vida. Em 1932, então com 46 anos, Campos publica a coletânea *O Monstro e Outros Contos*; nela, figura o conto “Os olhos que comiam carne”. Trata-se de um texto que, da mesma forma que *Noite na taverna*, “Demônios” e “A vida eterna”, entre outros, comparece às principais recolhas de narrativas fantásticas ou de horror brasileiras. Enfeixa-se, por exemplo, em *Medo imortal* e em *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*, organizada pelo escritor e pesquisador Bráulio Tavares.

Para esta pesquisa, a narrativa do autor maranhense oferece significativa contribuição ao engendrar um diálogo com a ficção científica. Trata-se de uma conjugação que, de 1920

em diante, haverá de se intensificar, sobretudo graças ao sucesso alcançado pela obra de H.P. Lovecraft e seus correlatos. Contudo, diferentemente do cosmicismo lovecraftiano, o conto de Campos encena um horror particular: aquele vivido por um famoso escritor, Paulo Fernando, que descobre ter ficado cego e que, após realizar uma cirurgia para reverter o problema, percebe ser capaz de enxergar apenas os esqueletos das pessoas.

Por utilizar-se de pressupostos científicos para causar o horror, o conto de Campos é também vinculado à ficção *pulp* do começo do século 20, ou seja, aquela publicada em periódicos, comumente de alcance restrito. Cabe apontar que foram as revistas *pulp* o destino de grande parte da obra de Lovecraft; e que as características dessa categoria ficcional marcam a produção de um importante nome do horror no Brasil, o paulista Rubens Francisco Lucchetti. Tais elementos são o acelerado tempo da narrativa, a construção ancorada em episódios insólitos que se sucedem com velocidade, e o pouco espaço reservado às esferas psicológicas de personagens.

Observem-se qualidades similares em “Os olhos que comiam carne”, narrativa na qual a ciência, ou a pseudociência, deflagra tanto o episódio insólito quanto o arrepio advindo dele. O trágico no escritor Paulo Fernando se faz relatado de maneira veloz, mesmo para os padrões do formato de conto, e pouco se tem acesso ao seu âmago psicológico; sabe-se apenas que se trata de um homem cético e estoico. Assim, quando surge em cena um certo professor alemão de nome Platen que descobrira um método para restituir a vista aos cegos, é a pressão popular que leva o autor a procurá-lo. O processo revolucionário constituía-se de

[...] uma aplicação da lei de Roentgen, de que resultou o raio X, e que punha em contacto, por meio de delicadíssimos fios de “hêmpera”, liga metálica recentemente descoberta, o nervo seccionado. Completava-o uma espécie de parafina adaptada ao globo ocular, a qual, posta em contacto directo com a luz, restabelecia integralmente a função desse órgão. (CAMPOS, 2019, p.412)

A despeito da justificativa tecnológica, a própria narração confessa que o método “era mais um mistério do que um fato” (CAMPOS, 2019, p.412). Paulo Fernando, por sua vez, é “Lido nos filósofos, [e] esperava, indiferente, a cura ou a permanência na treva, não descobrindo nenhuma originalidade no seu castigo e nenhum mérito na sua resignação. Compreendia a inocuidade da esperança e a inutilidade da queixa” (CAMPOS, 2019, p.412). Tampouco demonstra emoção diante da cirurgia que sofre e, tendo passado o tempo de recuperação, mal se comove no momento de verificar os resultados.

Somente depois de retiradas as gazes o protagonista se abala, pois vê, ao redor de si, criaturas humanas que “não têm vestimentas, não têm carne; são esqueletos apenas, são ossos que se movem, tíbias que andam, caveiras que abrem e fecham as mandíbulas!” (CAMPOS, 2019, p.413). Os olhos de Paulo Fernando de fato “comem a carne dos vivos!” (CAMPOS, 2019, p.413), as retinas funcionando como raios X atravessando roupas e corpos das pessoas. Interessante notar que o ponto de exclamação confere à narração uma intencionalidade do susto, da palavra que se avoluma, à moda de uma narrativa mais pueril; e o procedimento se repete: “O médico, à sua frente, é um esqueleto que tem uma tesoura na mão! Outros esqueletos andam, giram, afastam-se, aproximam-se, como um bailado macabro!” (CAMPOS, 2019, p.413). A cena remete à dança macabra, um motivo recorrente tanto na literatura quanto nas artes pictóricas no ocidente, desde meados do século 14:

Figura 6: "A Dança da Morte", gravura de Michael Wolgemut de 1493.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390220>

Trata-se de uma alegoria sobre a universalidade da morte que se cristalizou no imaginário ocidental com as pandemias que impactaram a Eurásia do século XIV. De acordo com Felipe Vale da Silva (2020, p.8), a descrição pictórica e textual das danças macabras emergiu de uma coletividade que se acostumou a refletir sobre o próprio fim, tendo em vista que, em um espaço de duas gerações após o alastramento da Peste Negra no século 14, certos reinos europeus perderam um terço, às vezes metade de sua população.

A encenação de um bailado de esqueletos confere certa leveza e algum humor ao hediondo fato, tornando-o um pouco menos assustador. Por esse motivo, e pela difusão imagética de esqueletos ao longo do século 20, muitas vezes orientada para o público infantil, a evocação à dança macabra acaba por atenuar a força expressiva de “Os olhos que comiam carne”. Por outro lado, há ainda uma assustadora cena reservada para o desenlace da narrativa: desvairado com o ocorrido, Paulo Fernando enfia, à moda de Édipo, os dedos nas próprias órbitas “e arranca, num movimento de desespero, os dois glóbulos ensanguentados, e tomba escabujando no solo, esmagando nas mãos aqueles olhos que comiam carne” (CAMPOS, 2019, p.414).

Por esses estruturantes, o conto de Humberto de Campos avulta como exemplar do diálogo possível entre horror e ficção científica, e também como representante brasileiro das narrativas *pulp*. A obra empreende um diálogo com o trabalho do já mencionado R.F. Lucchetti, cuja produção lhe rendeu o epíteto de “o papa da ficção *pulp*” no país. Entre outros contos do autor maranhense, “Os olhos que comiam carne” ainda reverbera na atualidade — em especial no projeto literário *pulp* de Duda Falcão, escritor, pesquisador e editor gaúcho de prolífica carreira na ficção literária de horror —, e por isso figura entre os pontos cardeais da galáxia do assombro aqui apresentada.

## 2.10 “O espelho” (1938), de Gastão Cruls

Nascido em 1888 no Rio de Janeiro, Gastão Luiz Cruls é hoje reconhecido como um dos precursores da ficção científica no Brasil. Sua obra mais difundida é o romance *A Amazônia Misteriosa* (1925), no qual a selva abriga conflitos entre o paradigma de realidade e o maravilhoso, tornando-se também palco para terríveis experimentos de um cientista.

Nessa narrativa, observa-se a incidência de títulos fundamentais para a FC, como *Ilha do Dr. Moreau* (1886), de H.G. Wells, e *O mundo perdido* (1912), de Sir Arthur Conan Doyle. Contudo, nos muitos contos que publicou, Cruls arriscou-se em outros territórios do fantástico, não raro tangenciando o horror. Um exemplo é o conto “O espelho”, publicado originalmente na coletânea *História Puxa História*, de 1938, e que contém o inquietante relato de um casal que vê sua vida sexual transformar-se subitamente com a chegada de um enorme espelho de três faces.

São dois os contributos oferecidos pelo conto à cartografia aqui elaborada: em primeiro lugar, tem-se a utilização do espelho como objeto deflagrador do inexplicável, e, em consequência, do duplo, o que insere a narrativa em um extenso e profícuo contingente de obras do qual participam, entre outros, os contos “O homem da areia” (1816), de E.T.A. Hoffmann, “William Wilson” (1839) e “O retrato oval” (1842), de Edgar Allan Poe, e os romances *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde.

Em segundo lugar, e mais importante para essa pesquisa, assim como ocorre com “Demônios”, identifica-se no conto de Cruls um esboço do que se convencionou chamar, a partir da segunda metade do século 20, de *body horror* — termo traduzido no Brasil como *horror corporal*. Assim é conhecido um dos mais prolíficos subgêneros das narrativas de horror da atualidade, no qual o corpo humano figura como a matéria-prima do assombro. Violações, mutações, anomalias e distorções são apenas algumas das possibilidades, e tão rica tem sido a produção contemporânea nesse campo que já surgem correntes de estudos dedicados à poética do corpo nas narrativas assustadoras. À primeira vista, o procedimento soa como novidade recente — o horror corporal costuma ser vinculado ao cinema da segunda metade do século 20, associado a realizadores como os já mencionados John Carpenter e David Cronenberg.

É fato que apenas recentemente a categoria tenha se delineado e estruturado, com tópicos e procedimentos próprios dentro do grande campo do horror; no entanto há, ao longo da historiografia literária, inúmeras obras que contribuíram para a irrupção desse fenômeno. Um exemplo primordial é o poema *Metamorfoses* (8 d.C.) de Ovídio, que contém uma cena aterradora: o caçador Acteão surpreende a deusa Diana banhando-se nua, sendo transformado por ela em um veado e depois devorado pela própria matilha de cães. Já em uma das passagens de *A Divina Comédia* (1472), Dante Alighieri caminha ao lado de Virgílio em meio a árvores secas, sem frutos, e cujas formas têm algo de humano: trata-se do bosque dos suicidas, para onde são enviados aqueles que tiram a própria vida. Após serem transformados em árvores, ainda servem de alimento para as horrendas Harpias. Na literatura moderna, o romance *Frankenstein, Ou o Prometeu moderno* (1818), de Mary Shelley, é pioneiro ao trazer o foco do espanto para o corpo em si, para a vida que ressurge onde não deveria. O caráter visionário de Shelley estabeleceu o corpo como fonte de medo um século e meio antes de tal procedimento consolidar-se em meio às narrativas assustadoras.

Em “O espelho”, manifesta-se também um proto-horror corporal, aqui carregado de sensualidade e dilemas morais. A narrativa em primeira pessoa inicia-se *in media res*, com uma conversa entre o narrador personagem e sua esposa, Isa, sobre o espelho que ela acabara de arrematar em um leilão. Uma das primeiras frases proferidas pelo homem já indica sua rígida orientação: “Isso não é móvel para casa de gente séria” (CRULS, 2018, p.114). Ele repetirá o comentário ao longo da história, ao que a esposa responderá dizendo que móveis não trazem marcas de onde vêm.

Ora, mas é exatamente isso que ocorre com o espelho em questão. Ele havia pertencido a “uma das mulheres que, pela beleza e pela estroinice, fora uma das mais famosas mundanas de seu tempo. Dançarina de café-concerto, concubina de políticos e argentários, por ela ardera, trinta anos antes, a fina flor da nossa mocidade” (CRULS, 2018, p.115). Uma mulher de muitos amantes, entre os quais “o chofer, um latagão de músculos rijos” (CRULS, 2018, p.115), e cujas aventuras íntimas foram testemunhadas pelo famigerado espelho. Esse “arquivo” será o disparador do assombro na narrativa.

A chegada do objeto opera uma mudança imediata na rotina íntima do casal: “Vi-me junto dela e nossos lábios se procuraram para um longo beijo” (CRULS, 2018, p.117), relata o narrador assim que se posiciona diante do espelho ao lado da mulher. Isa chega a mudar a iluminação do quarto para obter um jogo de reflexos e criar uma “atmosfera de sonho e fantasmagoria” (CRULS, 2018, p.117). E é a partir daí que o fantástico passa a atravessar a narrativa, pela via da hesitação *todoroviana*, pois os rostos que surgem refletidos no espelho não parecem os do casal por serem “muito pálidos, quase com um livor de morte, e onde os traços mais marcantes, contrastando com manchas de sombra, se recortavam em linhas nítidas” (CRULS, 2018, p.117).

Da mesma forma, marido e mulher passam a consumir álcool e outros estimulantes para intensificar as experiências, o que contribui para despertar a dúvida sobre a natureza de acontecimentos cada vez mais inquietantes. Diante do espelho, Isa revela-se como “uma verdadeira bacante, abrasada de desejos, ávida de prazeres, iniciada em todos os segredos da volúpia” (CRULS, 2018, p.118). O narrador também se entusiasma: “Sem dúvida exultei quando Isa, pela primeira vez, de lábios frios e peito arfante, enlanguesceu entre os meus braços, num longo espasmo quase convulsivo. Até que enfim tínhamos ajustado as nossas sensibilidades. Vibrávamos em uníssono” (CRULS, 2018, p.117).

Pouco a pouco, porém, o homem passa a suspeitar de algo estranho, pois, durante os encontros com a esposa, ela não tira os olhos dos reflexos. Ele passa a ser devorado pelo ciúme e pela insegurança, imaginando não ser capaz de saciar os caprichos de Isa. Note-se que o termo “bacante” recebe uma nova camada de sentido, dado que a cizânia à qual alude o narrador remete à mitologia greco-romana: enquanto ele se mostra *apolíneo*, cerebral e ponderado, buscando preservar o equilíbrio, a esposa é *dionisiaca*, carnal e selvagem, e pretende intensificar os prazeres proporcionados pelo espelho. Ante esse descompasso, o narrador, tomando calculada distância, começa a compreender o que de fato está ocorrendo, e, aqui, tem-se a manifestação de elementos do duplo e do horror corporal. Pois ele constata que o espelho o transforma em outros homens, cada qual mais apto a satisfazer as volúpias de Isa. É uma ocorrência complexa, que o narrador explica em detalhes:

a minha figura, projetada sobre o cristal polido e agindo à maneira de um “revelador”, trazia-lhe à superfície qualquer das muitas imagens que indelevelmente se haviam fixado nas suas folhas. E de tal modo que elas tomavam o meu lugar, davam-me outro aspecto físico, faziam de mim um indivíduo totalmente diverso do que sou, embora sempre me respeitassem os gestos e as atitudes (CRULS, 2018, p.118-119)

Assim, o homem torna-se ao mesmo tempo possuído e possuidor, *metamorfoseando-se* involuntariamente em todos aqueles que frequentaram a alcova da antiga dona do espelho, dessa forma sendo capaz de atender aos intermináveis desejos da esposa. Ela chega a interagir com ele como se de fato fosse outro, afagando-lhe o rosto como se tivesse “farto bigode e barba intensa” (CRULS, 2018, p.119) e aludindo a uma tatuagem que o marido jamais teve. A seguir, o homem descobre que Isa premeditara o arranjo, o que justifica o jogo de luzes montado por ela no quarto, para que ele não visse os reflexos com nitidez.

Por vezes o narrador chega a vislumbrar a transformação, mas não passa de um lapso: “ao voltar-me rápido para o espelho, uma ou outra vez pareceu-me surpreender o fim de quase instantânea operação com que uma figura se substituía à outra” (CRULS, 2018, p.120). Nessas ocasiões, a hesitação *todoroviana* perde força, pois ele já não está sob efeito do álcool ou de outra substância excitante; adentra-se o que Todorov compreenderia pelo maravilhoso, o mundo regido por leis a nós desconhecidas.

Até que, por fim, ocorre o flagrante: certa noite, enquanto os dois corpos “se confundiam, soldavam-se num ser ginandro, que arquejava precipite, em busca do espasmo supremo” (CRULS, 2018, p.120), a face central do espelho quebra-se, assim detendo o

invasor, o duplo, em sua superfície. A descrição da figura alude à monstruosidade do Mr. Hyde de Stevenson:

no centro [...] desafiava-me a figura do outro. Digo do outro, porque nada tinha de mim, a não ser os gestos. Um animalaço bem arcabouçado, de gorja taurina e peito ancho. E lanzado como um fauno. A fenda do espelho cortava-lhe o rosto transversalmente e esse gilvaz arrepanhava-lhe a boca num sorriso sardônico com que parecia zombar de mim (CRULS, 2018, p.121).

A descoberta conduz ao crime passional do desfecho. Talvez se servindo das forças do outro, o narrador espatifa o espelho e arremessa contra ele a esposa. Pedacos da figura inimiga continuam preservados em cada um dos cacos pelo chão. Neles, há sangue salpicado — talvez da criatura, mas certamente de Isa, em quem o homem traído desfere golpes de um estilhaço pontiagudo, “abrindo, com volúpia, profundos e mortais rasgões” (CRULS, 2018, p.121).

A conclusão da narrativa remete ao desfecho de “William Wilson”, de Poe, quando o narrador confronta em duelo a estranha figura que o persegue ao longo da vida e, encurralando-a em um cômodo, descobre que lutava contra seu próprio reflexo:

Mas que linguagem humana pode retratar adequadamente *aquele* espanto, *aquele* horror que se apossaram de mim diante do espetáculo que então se apresentou aos meus olhos? O breve momento em que desviei a atenção havia sido suficiente para produzir, aparentemente, uma mudança palpável no canto superior ou mais distante do quarto. Um grande espelho — assim de início me pareceu, em minha confusão — agora se via onde antes nada disso era perceptível; e quando caminhei em sua direção tomado por extremos de terror, minha própria imagem, mas com as feições pálidas e salpicadas de sangue, avançou para ir ao meu encontro com um andar débil e vacilante. (POE, 2012, p.45-47, grifos do autor)

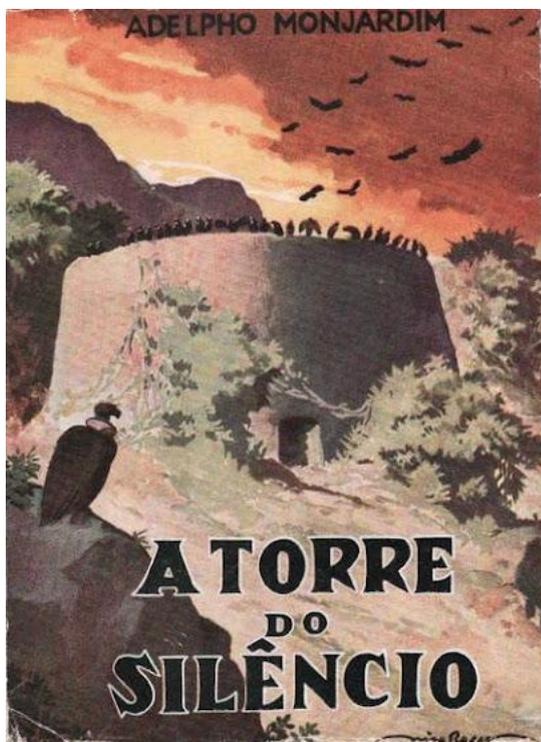
A seguir, a figura no espelho crava: “*assassinaste a ti mesmo!*” (POE, 2012, p.47); em certa medida, é o que ocorre ao narrador de “O espelho”, de Gastão Cruls, ao aniquilar o seu reflexo monstruoso no espelho e então a própria esposa. Psicologicamente devastado pelo ciúme e perturbado pelo moralismo pudoroso que lhe caracteriza desde as primeiras linhas da narrativa, o protagonista sucumbe na carne, desvairando-se. Em uma vingança cega e surda nos moldes das tragédias gregas, torna-se ele também dionisíaco, bárbaro, dirigindo, contudo, a sua vitalidade para *Tânato*, em vez de *Eros*, neste conto que encena o duplo e elementos primordiais do horror corporal.

## 2.11 “O Satanás de Iglawaburg” (1944), de Adelpho Monjardim

Adelpho Monjardim guarda algumas similaridades com Humberto de Campos. Assim como o autor de “Os olhos que comiam carne”, este ficcionista capixaba também se aventurou com frequência pelas narrativas *pulp*; da mesma forma que o escritor maranhense, Monjardim é hoje pouco conhecido pelo grande público, embora responda por uma extensa obra que vai de meados dos anos 1930 até a década de 1990. Semelhantemente ao que ocorre com Gastão Cruls, observa-se, nas narrativas de Monjardim, a influência de autores consagrados da ficção científica, como Jules Verne e o próprio Arthur Conan Doyle de *O mundo perdido*.

Braulio Tavares, organizador da antologia *Páginas de Sombras - Contos Fantásticos Brasileiros* (2003), aponta essa ascendência no romance de Monjardim intitulado *Um mergulho na pré-história*, de 1976. Já em coletâneas de narrativas fantásticas como *Novelas sombrias*, de 1942, e *A torre do silêncio*, de 1944 — na qual consta “O Satanás de Iglawaburg” —, Tavares aponta a recorrência da ambientação em lugares distantes do mundo. Essa escolha será reverberada por aquele que se tornou o principal nome das histórias *pulp* no Brasil, R.F. Lucchetti.

Figura 7: imagem da edição de 1944 de *A torre do silêncio*.



Fonte: <http://romance-sobrenatural.blogspot.com>

Com efeito, “O satanás de Iglawaburg” tem, como cenário, o leste europeu às vésperas da Primeira Guerra Mundial. Especificamente a pequena cidade de Iglau, ou Jihlava, na região da Boêmia do então Império Austro-Húngaro, atual República Tcheca. Para lá vai o estudante austríaco Ernest Beir, narrador protagonista do conto, ao receber uma misteriosa carta de Nicoláo Papavaiesky, seu único amigo na universidade que cursa em Praga. Pela missiva, o rapaz pede-lhe que o acuda em Iglawaburg, o castelo de sua família. Pouco é revelado sobre o personagem e as circunstâncias; sabe-se apenas que Nicoláo é de “gênio retraído e tristonho” (MONJARDIM, 2003, p.85) e que descende de linhagem nobre. Ele havia partido dias antes de Praga, após receber um telegrama que o deixou atônito e o fez exclamar: “ — Satanás matou-o!” (MONJARDIM, 2003, p.86). Ernest parte imediatamente. Algumas horas depois, ao acercar-se da propriedade da família do amigo, às margens do rio Iglawa, depara-se com um cenário agudamente gótico:

A massa pardacenta do castelo, perdida em meio do cerrado arvoredo, tinha algo fantástico e inquietador. As pontiagudas flechas das suas torres, empinadas sobre as grimpas dos mais altos pinheiros, debruçadas sobre despenhadeiros hiantes, onde rolavam tumultuosas as águas do rio, pareciam cismar sobre um drama sombrio guardado em seu bojo de pedra. Como todo castelo medieval, Iglawaburg tinha aspecto carrancudo, à feição dos homens de seu tempo, e perfeitamente identificado com os fins a que se destinava. (MONJARDIM, 2003, p.86)

O narrador é então recebido pelo amigo, que conta sobre a súbita morte do tio, seu único e querido parente, em circunstâncias misteriosas. Os dois conversam no *hall* do castelo, em meio a uma atmosfera sinistra, que preenche o relato com expectativa:

Candelabros gigantescos lançavam frouxa luz sobre o cenário, deixando os cantos imersos em vaga penumbra. Sentados frente a frente, na mesa dos festins, éramos sombras imperceptíveis. Eu julgava ver nas pesadas cadeiras, que vazias circundavam a mesa, sob as férreas armaduras, aqueles antigos guerreiros (MONJARDIM, 2003, p.86).

No fantasmagórico ambiente, Nicoláo deslinda a trágica história de sua família a Ernest. Detém-se em especial nas horríveis façanhas cometidas por um parente distante, o Margrave Papavaiesky: sexto senhor de Iglawaburg, foi um homem “ímpio, libidinoso e cruel” (MONJARDIM, 2003, p.87). Também foi o responsável por encontrar, em meio a galerias nas profundezas do castelo, “uma estranha tela que realçava, insolitamente, na obscuridade do subterrâneo” (MONJARDIM, 2003, p.87).

O quadro mencionado por Nicoláo revela-se como o objeto deflagrador da ruína da linhagem dos Papavaiésky e, em consequência, como a fonte de assombros na narrativa. Nele, vê-se representado o próprio Satanás, em plano médio, e na imagem há algo de

sobrenatural: “Seus olhos demoníacos, afogueados, vivem! Transtorna-se a razão ante a sua fascinação maléfica. Aureola a sua figura esquisita fantasmagórica luz” (MONJARDIM, 2003, p.87). O retrato teria sido pintado pelo próprio Satã, com quem João Papavaiésky teria feito um pacto. Desde então, catástrofes passaram a atingir a família, envolvendo incêndios e culminando na recente morte do tio.

A tragédia derradeira, entretanto, ainda está por ocorrer. Durante a noite que passa no castelo, o narrador repousa no salão de inverno quando ouve, exatamente à meia-noite, um “tão lamentoso e lúgubre uivo que mais se assemelhava a um gemido” (MONJARDIM, 2003, p.89); é Loup, o cão da família, que, muito nervoso, não tira os olhos do fogo na lareira do cômodo. A seguir, um grito ressoa do alto da torre. Nicoláo aparece, dizendo que um criado seu, Radeck, havia ido ao quarto do Satanás. Todos se encaminham para lá e se deparam com o terrível quadro, assim descrito por Ernest: “Diante da realidade, era bem apagada a descrição feita por Nicoláo. O Satanás que ali estava era o verdadeiro rei do Averno, com toda a sua hediondez; meio corpo nu, ligeiramente encurvado, mãos crispadas e garras aduncas. E que olhar temeroso!” (MONJARDIM, 2003, p.89).

A janela está aberta e, aproximando-se dela, os homens identificam um pedaço da roupa de Radeck pendendo alguns metros abaixo, flutuando no penhasco. Um punhal no chão indica que o criado havia tentado destruir a pintura, que revidara. Ao aproximarem-se do quadro, veem “o olhar de Satanás encher-se de feroz e intenso brilho, e sua boca fender-se em sardônico esgar” (MONJARDIM, 2003, p.90). Nicoláo, desvairadamente, arremessa um lampião contra ele e, pouco tempo depois, todo o castelo arde em chamas. Ernest e o amigo conseguem fugir, mas Nicoláo morre três meses depois, internado em um hospício das redondezas.

À semelhança do conto de Gastão Cruls, que estabelece a partir do espelho um diálogo intertextual com um extenso contingente de obras da ficção gótica e de horror, a narrativa de Monjardim o faz por meio de um quadro, outro tópico de recorrente figuração em títulos do gênero. Entre eles, destacam-se novamente o romance *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde, no qual um quadro concentra em si a degeneração e a decadência do protagonista; e outro conto de Poe, “O retrato oval” (1842), também de forte acento gótico, em que o processo de pintura de um quadro absorve a vida de sua modelo, uma jovem de rara beleza — à medida que o quadro *ganha* vida, a moça a *perde*.

Contudo, é com uma narrativa mais próxima no tempo que “O Satanás de Iglawaburg” estabelece maior diálogo: trata-se de “O modelo de Pickman”, de H.P. Lovecraft. O conto foi publicado pela primeira vez em 1927 e apresenta a história de um pintor, Richard Pickman, conhecido pelas figuras horrendas que retrata. Considerado brilhante mas evitado pelos colegas e pelo público, acaba tornando-se recluso, vivendo cercado por suas perturbadoras criações. O narrador, um amigo do pintor, decide visitá-lo; e ao final de sua aventura, depara-se com uma foto que revela que uma das pinturas de Pickman, a mais horrenda, teve origem não na doentia imaginação de Pickman, mas em uma criatura real.

O conto de Lovecraft foi publicado na revista *Weird Tales*, que por certo tempo se sagrou o principal veículo de narrativas *pulp* nos Estados Unidos e conquistou significativa repercussão fora do país. Não há registros de que Adelpho Monjardim tenha conhecido “O modelo de Pickman”, mas a leitura de ambos os contos permite apontar importantes similaridades. Encena-se, nelas, o horror relacionado ao sublime; as imagens oferecidas pelos quadros, à semelhança de tormentas, vulcões e outros fenômenos naturais mencionados por Kant, *dominam* o espírito daqueles que as contemplam, conforme estabeleceu Burke, não havendo espaço para outra manifestação a não ser o pavor — que, não raro, conduz à loucura.

Em ambas as narrativas, as pinturas são descritas como que aos relances, embora Lovecraft seja mais detalhado em sua exposição; veja-se, assim, o procedimento da oclusão, relegando-se ao leitor a incumbência de preencher as imagens nas telas. Há, também, a qualidade malévola nos temas retratados: o próprio Satanás no caso de Monjardim, e criaturas bestiais e diabólicas no conto de Lovecraft, como evidencia a seguinte passagem de teor grotesco:

A loucura e a monstruosidade residiam nas figuras em primeiro plano — pois a arte mórbida de Pickman consistia predominantemente de retratos demoníacos. Essas figuras raramente eram completamente humanas, mas com frequência apresentavam graus variados de humanidade. A maioria dos corpos, embora grosseiramente bípedes, eram curvados para a frente e tinham traços vagamente caninos. (LOVECRAFT, 2021, p.64)

Por fim, a espacialidade dos contos configura outro ponto de contato; em ambos, os cenários são antigos, próximos da ruína, prenunciando os vindouros eventos horríveis. Enquanto “O Satanás de Iglawaburg” tem um castelo medieval de típica fatura gótica, “O modelo de Pickman” passa-se em regiões desoladas e decadentes da cidade Boston: “Quando viramos, foi para subir por toda a extensão do mais velho e sujo dos becos que já vi na minha

vida, com águas furtadas que pareciam prestes a desmoronar, vidraças quebradas e chaminés arcaicas” (LOVECRAFT, 2021, p.64).

Dessa forma, o diálogo com a obra de um dos maiores nomes da literatura sinistra confere à narrativa de Adelpho Monjardim uma relevância que vai além da oportuna conjugação de elementos narrativos consagrados do gótico e do horror. Tais atributos somam-se à ressonância de “O Satanás de Iglawaburg” no trabalho de outro importante artista do gênero no Brasil, o paulista Rubens Francisco Lucchetti, cujo conto “Noite diabólica” será analisado mais adiante.

## 2.12 “Flor, telefone, moça” (1951), de Carlos Drummond de Andrade

Em 1951, Carlos Drummond de Andrade publicou duas obras de natureza diversa. A primeira foi *Claro enigma*, seu sétimo livro de poemas, que marca, de acordo com Ana Paula Pacheco “uma nova configuração na poesia drummondiana” (2012, p.126), propositadamente hermética, difícil, negativa. A outra publicação é *Contos de aprendiz*, coletânea de narrativas breves que, em oposição à antologia poética, traz “uma escrita pedestre e bem-humorada, parente da crônica e do diário de memórias, a prosa amiga dos acontecimentos à sua volta, interessada (levemente) nos outros” (PACHECO, 2012, p.126).

As duas obras parecem de fato tomar direções opostas: enquanto de *Claro enigma* emerge um poeta recluso, expressando-se com amargura e melancolia (“Vazio de quanto amávamos, / mais vasto é o céu. Povoações / surgem do vácuo. / Habito alguma? (ANDRADE, 2012, p.15), em *Contos de aprendiz* manifesta-se um prosista interessado por esse mesmo mundo, atento ao que há nele de ordinário ou de extraordinário. E do extraordinário, ou do sobrenatural, trata o fantasmagórico conto “Flor, telefone, moça”, no qual uma jovem, após um passeio pelo cemitério, passa a ser atormentada por estranhas ligações telefônicas.

À moda de *ghost stories* clássicas, a história é emoldurada e reproduzida por um homem, Carlos, que revela tê-la conhecido durante uma conversa com uma amiga, que será a narradora intradieética da obra. De início, ele já afirma: “Não, não é um conto”, estabelecendo assim um pacto de verossimilhança com o leitor, que constitui um importante marcador na elaboração do insólito. O que se segue, então, é o relato da amiga (com

interferências pontuais de Carlos) sobre uma moça não nomeada que morava perto do cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, e que gostava de passear lá, “contemplando túmulo” (ANDRADE, 2012, p.59). Em um desses passeios, a jovem “apanhou a flor” (ANDRADE, 2012, p.59, destaque nosso); gramaticalmente, o artigo definido, na escritura, convoca a atenção do interlocutor Carlos e do leitor para o que virá, constituindo-se como um disparador do suspense. Após levar a flor ao nariz, a moça a amassa e joga fora, a seguir, voltando para casa.

Pouco depois, começam os telefonemas que representarão a ruína da jovem e de sua família. Do outro lado da linha, uma voz longínqua e pausada pergunta: “quedê a flor que você retirou de minha sepultura?” (ANDRADE, 2012, p.59). A moça de início acha divertido o que considera ser um trote, de uma voz que não se identifica como de homem ou de mulher. Há apenas a insistência para a devolução da flor: “Você não precisa dela e eu preciso. Quero minha flor, que nasceu na minha sepultura” (ANDRADE, 2012, p.60).

A própria descrição da voz ao telefone já carrega algo de sinistro: “uma voz fria. E vinha de longe, como de interurbano. E parecia vir de mais longe ainda...”; a seguir, a narradora crava para o interlocutor: “Você está vendo que a moça começou a ter medo” (ANDRADE, 2012, p.60); “Eu também”, responde Carlos. Com esse duplo espelhamento, a narrativa vai ajustando sua trajetória rumo a um território mais nebuloso e ameaçador, enquanto a prosa drummondiana segue marcada pela leveza e pelo humor característicos da crônica — estrategicamente, palavras amenas conduzem o leitor a um destino lúgubre, pesaroso.

Assustada com a insistência das ligações, a moça passa a ameaçar a voz e depois convoca o pai e o irmão para ajudá-la. Ambos se mobilizam, procurando por todos os lados alguém que estivesse aplicando o trote. Sem sucesso, recorrem à polícia e à companhia telefônica, que nada resolvem. O pai chega a tentar “um médium fortíssimo, a quem expôs longamente o caso, e pediu-lhe que estabelecesse contato com a alma despojada de sua flor” (ANDRADE, 2012, p.63). Tudo em vão. Vencida pela situação, a moça acaba por adoecer e, passados alguns meses, morre, exausta, e a voz não torna a ligar. “Carlos, eu preveni que meu caso de flor era muito triste”, encerra a narradora.

Embora aponte mais para o drama do que para o horror, “Flor, telefone, moça” tem marcadores salientes do assombro. Além da narrativa em forma de moldura (que dialoga com obras como *A volta do parafuso*, de Henry James), a predileção da moça por passeios no

cemitério indica uma personagem excêntrica e mórbida, e o próprio cemitério figura como *locus horribilis*, a despeito da graciosidade com que é apresentado durante as perambulações da personagem:

O certo é que de tarde costumava passear — ou melhor, “deslizar” pelas ruínas brancas do cemitério, mergulhada em cisma. Olhava uma inscrição, ou não olhava, descobria uma figura de anjinho, uma águia, comparava as covas ricas às covas pobres, fazia cálculos de idades dos defuntos, considerava retratos em medalhões — sim, há de ser isso que ela fazia por lá, pois que mais poderia fazer? Talvez mesmo subisse o morro, onde está a parte nova do cemitério, e as covas mais modestas. (ANDRADE, 2012, p.59)

O principal elemento, contudo, é o telefonema insistente. O próprio disparo da campainha já sobressalta, rasgando o silêncio com estridência; e sobretudo inquieta a voz longínqua, oca e de gênero indeterminado, a repetir as indagações sobre a flor como uma litania. Composto pela palavra escrita, o efeito sonoro resulta aterrador por sua natureza inapreensível. Como soa essa voz? É grossa, aguda? Chorosa, agressiva? Tem algum sotaque? E, mais importante: de onde vem? As respostas não são dadas. Trabalhando com a oclusão, Drummond incita a especulação de tonalidades sombrias, pois é evidente tratar-se de uma pessoa morta que apenas deseja reaver algo que dela retiraram.

Cabe destacar no conto, também, a utilização de dispositivos como veículos do sobrenatural e do assombro. Conforme aponta Braulio Tavares no prefácio da antologia *Páginas de sombra - Contos Fantásticos Brasileiros*, a partir do século XX “os fantasmas invadem as telecomunicações” (TAVARES, 2003, p.10), em um procedimento observado com frequência no cinema de horror — em especial na série de filmes estadunidenses *Poltergeist*, da década de 1980, e em títulos de franquias como *A Hora do Pesadelo* e *Halloween*, do mesmo país. Assim, “Flor, telefone, moça” estabelece um diálogo em retrospectiva com narrativas audiovisuais de relevo para o gênero.

Outro atributo do relato de Drummond é o trabalho com a oralidade para favorecer o arrepio. A narração em formato de diálogo, ou de monólogo com breves inferências de Carlos, *corporifica-a*, assim remetendo ao costume ancestral de se compartilhar histórias ao redor da fogueira. Está-se diante de uma pessoa que fala a outra que ouve e que se assusta. O procedimento alude ao conceito de *performance* proposto por Paul Zumthor, para quem o corpo “é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (2018, pos.164), configurando a materialização de nossa vinculação ao mundo. As relações entre oralidade, performance e composição do horror serão analisadas de maneira detida mais adiante, quando se realizar a

leitura de “Casa de fazenda”, conto de Márcio Benjamin. Para o momento, cabe destacar que “Flor, telefone, moça” oferece um relevante acréscimo à historiografia e ao imaginário do horror no Brasil pelo fantasmagórico e elusivo enredo, e pela suave força da narração.

### 2.13 “Noite diabólica” (1963), de R.F. Lucchetti

Lançada originalmente no início da década de 1960, a coletânea *Noite diabólica*, do ficcionista e roteirista paulista Rubens Francisco Lucchetti, foi, por muito tempo, considerada a primeira publicação de horror brasileira. Ou seja, a primeira obra em que se reconhece a intencionalidade do arrepio, articulada por meio de contos breves que ora se inserem na manufatura do gótico, com todos os marcadores que dizem respeito a ela, ora reverberam textos de ficcionistas cardeais do gênero, como Edgar Allan Poe, Bram Stoker e Howard Phillips Lovecraft.

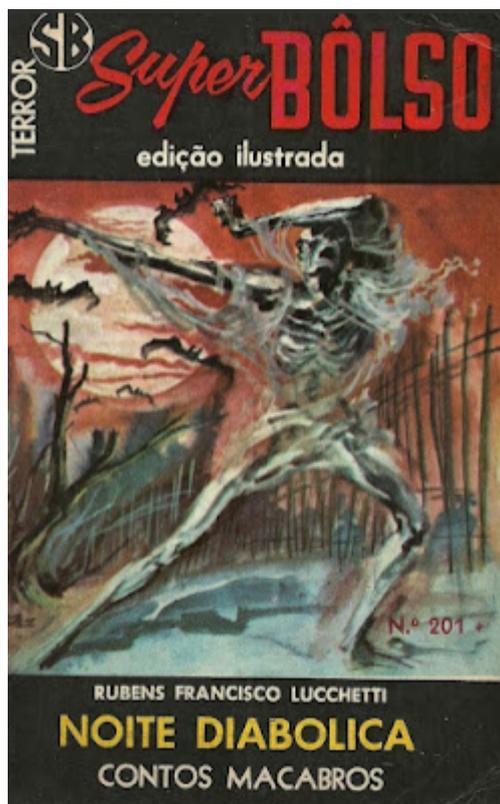
Entretanto, pesquisas recentes transferiram esse pioneirismo a uma coletânea publicada quatro décadas antes de *Noite diabólica*: trata-se de *A casa do pavor*, de Moacyr Deabreu. A despeito disso, as narrativas breves da coletânea de Lucchetti oferecem uma significativa contribuição para a jovem produção do horror no Brasil no início da década de 1960: o diálogo com outras formas de arte, como o cinema e os quadrinhos de horror — linguagens nas quais o autor paulista viria a destacar-se, nas décadas seguintes, como roteirista.

A propósito, são os quadrinhos que levam Lucchetti, então com cerca de trinta anos, a empenhar-se na publicação de *Noite diabólica*; em especial o gibi *Seleções de Terror*, publicado pela editora paulistana Outubro no início da década de 1960. “Senti impacto ao folheá-lo. Seus desenhos se diferenciavam, por completo, de todos os demais que eu conhecia no gênero do Horror, e estavam assinados Nico Rosso [...], um mestre do claro-escuro” (2020, p.12), afirma Lucchetti no texto que introduz os contos da coletânea de 1963. A leitura dos quadrinhos despertou nele o desejo de ter uma história ilustrada por Rosso. Então, reuniu contos seus que haviam sido publicados em jornais de Ribeirão Preto e endereçou-os à editora. Algum tempo depois, Lucchetti recebeu um pacote contendo não versões em quadrinhos de suas narrativas, mas exemplares de um livro de bolso intitulado *Noite*

*diabólica - Contos macabros*. Os editores da Outubro haviam apreciado tanto o conjunto de textos que decidiram coligi-los em um volume.

A coletânea também marca a estreia de Lucchetti em uma carreira literária que, seis décadas depois, se revela impressionante: são centenas de livros publicados, além de inúmeros roteiros para HQs. Cabe mencionar, ainda, que o autor foi um prolífico colaborador do cineasta José Mojica Marins, tendo assinado o roteiro de filmes como *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968), *O despertar da besta* (1969) e *Exorcismo negro* (1974), entre vários outros; também roteirizou obras do cineasta carioca Ivan Cardoso, considerado o “pai do *terrir*”, categoria em que o imaginário e o vocabulário do horror são subvertidos para causar riso — *A maldição da múmia* (1982) e *As sete vampiras* (1986) exemplificam esse trabalho. Torna-se, assim, evidente que Lucchetti ocupa um papel central na produção ficcional de horror no Brasil a partir da segunda metade do século 20, período no qual o gênero consolida a reivindicação de sua autonomia em relação a outras vertentes artísticas, firmando-se com seus próprios procedimentos e temáticas.

Figura 8: imagem da edição de 1963 de *Noite diabólica*.



Fonte: <https://www.bibliotecadoterror.com.br>

Embora se critique, nos livros de Lucchetti, a ausência de conexões com o espaço, com os contextos social e cultural e com o imaginário brasileiros, é inegável sua contribuição para o que se estabeleceu como o sistema literário do horror nacional, em especial a vertente *pulp*. Consumida e respeitada por leitores, ficcionistas e editores de novas gerações, a obra do autor destaca-se não apenas pelo pioneirismo no gênero, mas também por expressar uma característica fundamental da produção brasileira de assombros: o diálogo com o cinema e a influência das narrativas anglófonas. R.F. Lucchetti situa-se, dessa forma, no espectro oposto ao de ficcionistas que incorporam elementos do folclore e traços regionais ao imaginário ou à criação do horror, como Inglês de Sousa, Afonso Arinos e, mais recentemente, Márcio Benjamin. Por outro lado, torna-se evidente a aproximação estética entre o autor paulista e Adelpho Monjardim, que com frequência situava suas narrativas em cenários distantes, estranhos à geografia brasileira, e que também se aventurou pelo território do *pulp*.

É considerando esse espaço ocupado pelo autor que aqui será analisado o conto que batiza a coletânea de 1963. “Noite diabólica” inaugura o conjunto de textos e apresenta a história relatada em primeira pessoa por um rapaz sem nome que, em viagem de carro por um país da Europa ao lado de um amigo, vê-se obrigado a abandonar o veículo devido a uma ponte quebrada e a pernoitar em um sinistro castelo. Elaborada por meio de formulações simples e objetivas, que remetem à linguagem da escrita de roteiro, a encenação tem fortes contornos cinematográficos:

Os relâmpagos riscavam o céu, iluminando a paisagem ao nosso redor. A água vinha-nos de encontro, embaçando a nossa visão. Caminhávamos com dificuldade, tentando vencer o vendaval. As árvores assemelhavam-se a gigantescos espectros, e seus galhos eram como tentáculos procurando nos agarrar. (LUCCHETTI, 2020, p. 17)

A composição alude a cenas de clássicos filmes de horror da produtora britânica Hammer, que, na década de 1960, já havia realizado títulos como *A maldição de Frankenstein* (1957) e *O vampiro da noite* (1958). Note-se, também, a ascendência da estética do Expressionismo alemão não apenas nesses contos, mas em praticamente toda a obra literária de Lucchetti, que é marcada por intensa plasticidade — não por acaso ele ambicionava ter uma de suas histórias ilustradas por um artista reconhecido pelo trabalho com os contrastes, Nico Rosso (vale mencionar que, alguns anos depois, Rosso e Lucchetti trabalharam juntos em inúmeras ocasiões nos quadrinhos).

De largo apelo visual são os horrores apresentados no conto “Noite diabólica”, testemunhados pelo narrador e seu amigo Harold Marston durante a noite que passam no castelo. Primeiramente, um sangrento ritual em uma cripta, no qual homens trajados como monges dançam ao redor de uma mulher seminua, até que um deles, um cenobita, degola-a com uma cimitarra. Ante a horrenda cena, o narrador fecha os olhos; ao abri-los, depara-se com a cripta vazia. Quando ele e o amigo decidem fugir do local, são confrontados por novo episódio fantasmagórico, no qual a mulher morta ri em desvario segurando um punhal e, a seu lado, um homem sangrando ampara-se em um móvel — trata-se do monge assassino. A mulher, então, abre a porta do castelo e sai em desabalada carreira enquanto “suas gargalhadas cortavam o silêncio da noite, até perderem-se na distância” (LUCCHETTI, 2020, p.21); já o monge apunhalado havia desaparecido. Tendo escapado do castelo e abrigando-se na cidade mais próxima, o narrador e seu amigo informam-se a respeito do local, que descobrem ser assombrado por um clérigo que lá viveu e cometeu crimes monstruosos cerca de um século atrás.

Ao longo de suas poucas páginas, a narrativa dá conta de encenar a tríade *goticizante*: constata-se o *locus horribilis* do castelo amaldiçoado, ainda que em espaço geográfico indeterminado (sabe-se, apenas, que se trata de um país europeu); a presença fantasmagórica de um passado composto por crimes hediondos; e a personagem monstruosa do cenobita, líder da estranha seita. Lido sob esse prisma, o conto conforma-se aos parâmetros das narrativas góticas. No entanto, pode-se afirmar que a opção de Lucchetti por assim compor o conto cerca de dois séculos depois dos romances que estabeleceram esses parâmetros denota uma evidente *intencionalidade* acerca do efeito estético do horror. Trata-se de uma escolha consciente, de alguém que desde cedo escreveu “histórias fantásticas que fugiam à realidade do dia a dia” (LUCCHETTI, 2020, p.11), localizando-as em territórios afastados do interior paulista, situando-as em tempos distantes da década de 1960.

Nas demais narrativas da coletânea, ocorre procedimento semelhante. Em “O caso de Paul Clossidy”, tem-se a história *lovecraftiana* de um pintor inglês que entra em uma espécie de transe ao compor as figuras inimagináveis de seus quadros, e acaba vitimado por uma delas; já em “A volta do despojo humano”, um narrador estadunidense relata como é perseguido pelo fantasma de um homem que assassinou. Em outros termos, o autor serve-se do arcabouço do gótico e de outras vertentes para, como ele próprio o afirma, compor “meus

primeiros trabalhos no gênero do horror” (LUCCHETTI, 2020, p.14), assim iniciando uma produção cujos inúmeros frutos contribuem para consolidar a categoria no país.

#### **2.14 “Onde estivestes de noite” (1974), de Clarice Lispector**

Publicadas pela primeira vez em 1974, as coletâneas de contos *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo* denotam uma nova fase na produção ficcional de Clarice Lispector. Todavia, manifesta-se, ainda, a autora que, três décadas antes, na ocasião do lançamento do romance *Perto do coração selvagem* (1943), causou impacto no sistema literário brasileiro com um projeto estético erigido por meio de paradoxos, de rupturas no rotineiro e de imprevistos para expressar a dor e a glória de se estar vivo; um projeto realizado por meio de uma escrita ousada, urdida com construções sintáticas inesperadas, contiguidades e similaridades inauditas, e uma imaginação capaz de conceber imagens desconcertantes e vertiginosas. É assim que Lispector se lança na jornada de dizer o indizível, de capturar o inapreensível, em uma batalha sempre perdida contra a linguagem.

Observe-se esse mesmo enfrentamento nas duas obras em questão; entretanto, elas já apresentam uma contista diferente daquela de *Laços de família* (1960) e *A legião estrangeira* (1964). Sobretudo em *Onde estivestes de noite*, afastam-se atributos como a introspecção e a náusea, e impõem-se o imoral, o profano, o hedonismo e, em certa medida, o macabro. A escrita também se transforma: os fluxos de consciência e os sinuosos solilóquios de antes cedem espaço a uma composição incisiva e a um estilo direto. De acordo com Ricardo Iannace, tal mudança aponta para uma autora “cada vez mais distante das estruturas-padrão do gênero literário, sensível à voz do feminino, alerta à sexualidade de suas personagens” (IANNACE, 2020, p.103).

O conto que nomeia a coletânea espelha essas características. “Onde estivestes de noite” constitui-se por uma aventura dionisíaca, ou mesmo iniciática, de confrontação a limites e padrões, na qual há muito de macabro e de grotesco. Por essas qualidades, parece-nos plausível apontar, no conto, elementos pertencentes ao vocabulário e ao imaginário do horror. A começar pelo enredo: a primeira e maior parte da narrativa é ocupada por uma procissão noturna de figuras que parecem em transe, denominadas “os malditos”. Buscando vivenciar “supersensações” (LISPECTOR, 2020, p.51), eles sobem uma montanha

em cujo cume há uma misteriosa entidade andrógina chamada “Ele-ela” (e por vezes “Ela-ele”). Já a segunda parte é diurna; apresenta-se o amanhecer de domingo de algumas dessas personagens, após a narração indicar que a aventura da madrugada foi um sonho. Adiante-se que as quatro epígrafes do conto já encaminham a leitura na direção do insondável, do mórbido e do iniciático: “As histórias não têm desfecho” (Alberto Dines); “O desconhecido vicia” (Fauzi Arap); “Sentado na poltrona, com a boca cheia de dentes, esperando a morte” (Raul Seixas); “O que vou anunciar é tão novo que receio ter todos os homens por inimigos, a tal ponto se enraízam no mundo os preconceitos e as doutrinas, uma vez aceitas” (William Harvey).

Com efeito, adentramos o conto tendo a noite como uma “possibilidade excepcional” (LISPECTOR, 2020, p.46), plena de portentos, assombros e sensualidade. Aqui, o noturno sai do título e espalha-se por todos os lados, figurando, entre outros símiles, como o “desconhecido que vicia”, o “tão novo” capaz de combater preconceitos e doutrinas enraizados. A noite é o terreno dos mistérios por onde se arrasta a procissão, e em cujo núcleo, ou cume, está a inquietante figura andrógina. Sua descrição remete ao sublime de Burke: “um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro” (LISPECTOR, 2020, p.46). O ser está envolvido em uma mortalha de cor cambiante — ora “de sofrida cor roxa” (LISPECTOR, 2020, p.47), ora “púrpura, vermelho-catedral” (LISPECTOR, 2020, p.50).

De Ele-ela emana também a beleza medúsea de que fala Mario Praz, pois a entidade exerce perigoso fascínio naqueles que compõem a procissão. E o agrupamento é heterogêneo: há um padre, um “judeu pobre”, um açougueiro, um padeiro, uma jornalista, uma “escritora falida”, um milionário, um “masturbador” e até uma menção a Thomas Edison, entre outros. Seu périplo montanha acima é acompanhado de estranhas ocorrências, como um cão personificado que gargalha no escuro, um anúncio de clarineta feito por um arauto mudo e um anão corcunda que saltita e levita; sinais inequívocos de que, ao adentrar-se a noite, penetra-se também o sonho, o implausível.

O surreal, de fato, marca forte presença no conto, sendo favorecido pela cumulação de rompantes, lapsos e epifanias apresentadas na escritura. São quebras que aproximam a narrativa do caráter fragmentário e absurdo dos sonhos, como expressa o trecho a seguir:

De vez em quando ouvia-se um longo relincho e não se via cavalo nenhum. Sabia-se apenas que com sete notas musicais fazem-se todas as músicas que existem e que existiam e que existirão. Da Ela-ele emanava-se forte cheiro de jasmim esmagado porque era noite de Lua-cheia. O catimbó ou a feitiçaria. Max Ernst quando criança foi confundido com o menino Jesus numa procissão. Depois provocava escândalos artísticos. (LISPECTOR, 2020, p.54)

Palavra após palavra, acompanha-se o encadeamento de pensamentos da narradora, como se o texto fosse uma radiografia de suas sinapses. Por vezes, ambos, palavra e pensamento, parecem dispersar-se, afastando-se do enredo; contudo, uma leitura mais livre desses trechos permite afirmar o contrário, pois são eles que tocam a essência *sensorial* ou *sensual* da narrativa, que apontam para sua liberdade fundamental. E mesmo nesses arroubos, que nada têm de aleatórios, há pontos de contato com a trama: o relincho de um cavalo, remetendo à energia animalesca que em certo momento possui a multidão; a feitiçaria, que adensa o clima de misticismo; a *procissão* em que o pintor e poeta Max Ernst é confundido com Jesus; o próprio Ernst, expoente do surrealismo na Alemanha, cujo trabalho pictórico carrega fortes traços do grotesco. No entanto, mesmo esse caráter onírico da narrativa é atravessado por elementos sinistros. E o espaço no qual a ação é desenvolvida se aproxima do *locus horribilis*:

Os pântanos exalavam. Uma estrela de enorme densidade guiava-os. Eles eram o avesso do bem. Subiam a montanha misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões — como deuses extintos. O sino de ouro dobrava pelos suicidas. Fora da estrela graúda, nenhuma estrela. E não havia mar. O que havia do alto da montanha era escuridão. Soprava um vento noroeste. Ele-ela era um farol? A adoração dos malditos ia se processar. (LISPECTOR, 2020, p.47)

A figuração do espaço contribui para a composição da atmosfera perturbadora da narrativa, um procedimento que também se vincula à manufatura do horror. A sinestesia, recurso estilístico utilizado com recorrência por Lispector, participa dessa construção: “As trevas eram de um som baixo e escuro como a nota mais escura de um violoncelo” (LISPECTOR, 2020, p.48). E as imagens que povoam a escritura têm, da mesma forma, a marca do grotesco: os já mencionados anão corcunda, que dá pulinhos como um sapo e depois levita, e o cão que gargalha na escuridão; as mulheres que apertam os próprios seios para deles esguichar um grosso leite preto; o canibalismo profetizado por Ele-ela; e a própria figura andrógina, de “assustadora beleza e seu perigo” (LISPECTOR, 2020, p.46).

No estudo *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*, Joel Rosa de Almeida enxerga em Ele-ela uma espécie de vetor do grotesco na narrativa: “À proporção que a protagonista exerce uma atração avassaladora, ao longo da caminhada, vão sendo projetadas,

especularmente, as faces grotescas desta nos malditos” (ALMEIDA, 2004, p.55). O espelhamento implica uma espécie de possessão sobrenatural — um tópico recorrente do horror —, pois “Ele-ela pensava dentro deles” (LISPECTOR, 2020, p.47), dando ordens em suas mentes. A alusão ao tema da possessão recebe, ainda, uma camada intertextual com a dupla menção à obra *O exorcista*, de William Peter Blatty, feita por uma das personagens na segunda parte da narrativa. Durante a procissão dos malditos rumo ao andrógino, a possessão indica ainda uma fusão corpórea por meio da alteridade. Trata-se de um procedimento que evidencia a busca por completude na obra clariceana, e que, de acordo com Almeida, também é um índice do grotesco:

Na composição grotesca, os malditos, em direção ao cume da montanha, rastejam e refletem as projeções grotesco-especulares do andrógino envolvente, numa corporeidade figurativa tão alterada a ponto de haver momentos nos quais quase não é possível a distinção entre os malditos e o andrógino. (2004, p.59)

Essa percepção favorece o diálogo do conto com o imaginário do horror, dada a predominância de uma visualidade que repele e atrai na mesma medida. Mesmo na segunda parte da narrativa, quando a luz se anuncia e os malditos seguem com suas vidas aparentemente normais, reverberam os ruídos e cintilam as imagens da selvagem noite: “Madrugada: o ovo vinha rodopiando bem lento do horizonte para o espaço. Era de manhã: uma moça loura, casada com rapaz rico, dá à luz um bebê preto. Filho do demônio da noite? Não se sabe” (LISPECTOR, 2020, p.56); e, mais adiante, uma reiteração do papel exercido pelo desconhecido no conto: “Eis o que acontece quando alguém escolhe, por medo da noite escura, viver a superficial luz do dia. É que o sobrenatural, divino ou demoníaco, é uma tentação desde o Egito, passando pela Idade Média até os romances baratos de mistério” (LISPECTOR, 2020, p.56). A revelação de que os espantosos eventos noturnos configuram uma espécie de sonho coletivo ainda vincula “Onde estivestes de noite” a narrativas do fantástico oitocentista, nas quais com frequência o sono, o delírio e os psicotrópicos eram os catalisadores da transgressão ao paradigma de realidade.

Note-se, ainda, que as frases breves a comporem a escritura são como pinceladas vigorosas em uma tela, na qual se vai revelando a espantosa cena da procissão noturna e, depois, o painel de cenas rotineiras pela manhã. Um diálogo com a pintura não parece casual: um ano após a publicação da coletânea *Onde estivestes de noite*, surgem os quadros de Lispector. Elaborados com óleo e técnicas mistas, eles parecem buscar, da mesma forma que

a escrita literária, algo de primitivo na expressão artística. A esse respeito, Iannace comenta que, em paralelo a narrativas nas quais

[...] fortes impressões a respeito de vida e morte se desenham sob acordes vibrantes, existe uma matéria pictórica de aspecto rudimentar, em que traços e camadas grossas de tinta, cola líquida e vela derretida inscrevem o fragmentário e o *sinistro* em plano vigorosamente abstrato (2020, p.103, destaque nosso).

A obra “O sol da meia-noite”, de 1975, exemplifica essa relação:

Figura 9: Imagem de “O sol da meia-noite”.



Fonte: Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa.

Outro quadro que aqui merece menção é intitulado *Medo*:

Figura 10: Imagem de “Medo”.



Fonte: Acervo Fundação Casa de Rui Brabosa.

Nesses dois pinhos-de-riga, nota-se o caráter numinoso que perpassa parte da ficção clariceana, em específico o conto “Onde estivestes de noite”. Tal qualidade pode ser relacionada à epifania de descobrir-se no mundo e na vida, com toda a carga de espanto inerente a essa revelação. No tocante à pintura *Medo*, a própria autora reflete a esse respeito:

Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me faria mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama *Medo* eu conseguira pôr pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo. É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escuro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar esse quadro. (LISPECTOR *apud*. BORELLI, 1981, p.57)

Cabe mencionar, por fim, o interesse pessoal de Lispector por expedientes de magia e ocultismo, o que contribuiu para inseri-la em um horizonte de expectativas do horror. É sabido que a autora frequentava cartomantes e, um ano após a publicação de *Onde estivestes de noite*, em 1975, foi convidada a participar de um congresso de bruxaria na Colômbia. Além disso, as traduções realizadas pela autora favorecem o diálogo com as histórias assustadoras: Lispector assinou uma versão para o português de *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, bem como a tradução e a adaptação de contos de Edgar Allan Poe e de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

### 2.15 “Venha ver o pôr do sol” (1988), de Lygia Fagundes Telles

Com presença assegurada entre os principais nomes da recente história literária brasileira, a paulistana Lygia Fagundes Telles responde por uma narrativa breve que se tornou um verdadeiro clássico do horror nacional. “Venha ver o pôr do sol” foi publicado em 1988 em uma coletânea de narrativas da autora que traz à capa o título do conto; o trecho figura em listas das melhores obras do gênero produzidas no país. Uma consagração que se justifica, pois – diferentemente de *Lispector* – Telles constrói em minúcias a narrativa com vistas a um desfecho duplamente aterrador. Identifica-se, na escritura, a intencionalidade do arrepio, tornada evidente pela construção do espaço ficcional, pela tensão crescente entre os personagens e por sutis pistas oferecidas pela narração àqueles que adentram a história.

A estrutura do conto é simples: circunscreve-se ao relato, em terceira pessoa, de um passeio vespertino de dois ex-namorados, Raquel e Ricardo. Por insistência dele, a moça aceita encontrá-lo muito tempo após a separação, e surpreende-se quando descobre qual é o local escolhido: um cemitério. Mais do que isso: um cemitério abandonado, *morto*, do qual, conforme promete o rapaz, pode-se ver “o pôr do sol mais lindo do mundo” (TELLES, 2018 p.61). Após uma longa caminhada pela necrópole, durante a qual os dois evocam o passado juntos e o presente afastados, Ricardo por fim conduz Raquel até o mausoléu de sua família; então, atraindo-a para dentro daquela “capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem” (TELLES, 2018, p.64), acaba por prendê-la, abandonando-a à própria sorte, o que significa a morte.

Trata-se de um crime passional motivado não apenas pelo amor que Ricardo ainda sente por Raquel, mas também pelo ressentimento do fosso social que se abriu entre os dois. Após o término do namoro, ela se casou com um homem riquíssimo, e o rapaz, que já era despossuído, acabou ficando “mais pobre ainda” (TELLES, 2018, p.61). Essa distância entre os dois se torna clara logo no início do conto, pois, ao encontrar Ricardo em frente ao cemitério, a moça responde ao caloroso cumprimento dele com uma reclamação: “Vejam que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes” (TELLES, 2018, p.60).

A propósito, os diálogos compõem a espinha dorsal do conto. Por meio das falas, revelam-se as arestas e as nuances dos personagens e do espaço. São os frequentes comentários indignados de Raquel que expressam sua inclinação para uma generalização preconceituosa: “Ricardo e suas ideias” (TELLES, 2018, p.61); “me faz vir de longe para

essa buraqueira” (TELLES, 2018, p.61); “Não gosto de cemitério, já disse. E ainda mais cemitério pobre” (TELLES, 2018, p.62). Desde o início da narrativa, ela julga e condena os pormenores do passeio, desprezando-os. Enquanto isso, Ricardo aferra-se à qualidade romântica oferecida pelo mórbido lugar: “o que eu mais amo neste cemitério é precisamente esse abandono, esta solidão. As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta” (TELLES, 2018, p.64).

Se, por um lado, Raquel mostra-se mundana nas frases que profere, o rapaz é profundo em suas reflexões. Antes, não era assim: quando namorados, os dois andavam em consonância, como revela essa afirmação de Ricardo: “Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância... Quando você andava comigo, usava uns sapatos de sete léguas, lembra?” (TELLES, 2018, p.60). Mais do que um descompasso, impõe-se um distanciamento social entre ambos, que pode ser representado em termos geológicos — ela é *superficial* e ele, profundo, ou *subterrâneo*. Ricardo pretende carregá-la para as profundezas. É essa sutil intenção, aos poucos revelada ao leitor, o motor da tensão que conduz ao horror.

Ao longo da narrativa, pistas indicam o rumo das sinistras maquinações de Ricardo. “Minha gente está enterrada aí” (TELLES, 2018, p.60), revela ele a Raquel ao entrarem no cemitério, para mais adiante afirmar que aquela é a morada de tudo o que importa para ele — ou seja, em breve será a residência eterna da antiga namorada que ainda ama. Também há frequentes menções a “abandono”, tanto da necrópole quanto do mausoléu da família. A pensão horrenda em que o rapaz afirma morar tem como proprietária uma “Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura” (TELLES, 2018, p.61); as pedras, a propósito, espalham-se pela narrativa, fortalecendo o diálogo com a criatura monstruosa da mitologia. Além disso, em certo momento, Ricardo chama a ex-namorada de “meu anjo” (TELLES, 2018, p.61), um vocativo que, no contexto da narrativa, assume ares macabros. E, ao oferecer o pôr do sol a Raquel, o rapaz descreve a paisagem com mórbido lirismo: “a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da tarde, está no crepúsculo, nesse meio tom, nessa ambiguidade” (TELLES, 2018, p.62), o que remete ao não-lugar ocupado pelos mortos.

Ricardo também se lembra de quando, no passado, levou Raquel para um passeio de barco (p.63) — uma alusão a outra figura da mitologia grega, Caronte, o barqueiro que conduz ao Hades, através do rio Estiges, as almas dos mortos. Há, ainda, os breves momentos em que a expressão fisionômica do rapaz se torna diferente, dando indícios de seu verdadeiro

propósito: “inúmeras rugazinhas foram se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu” (TELLES, 2018, p.61). Por fim, já próximo do destino, Ricardo faz uma confissão: na infância, acompanhava a mãe ao cemitério enquanto ela levava flores para o pai. Ele ia com uma prima, Maria Emília (cujos olhos se pareciam com os de Raquel), de mãos dadas, fazendo planos para o futuro; ela foi, confessa o rapaz, a única pessoa que o amou. E agora mãe e prima estavam mortas, ali sepultadas.

Tudo isso parece aproximar Raquel das profundezas de Ricardo, pois ela se mostra subitamente preocupada e compassiva. Aproveitando-se dessa sensibilidade, o rapaz de fato a conduz para baixo quando chegam à capelinha que comporta os restos mortais de sua família. Aqui, maior atenção é dada à composição da atmosfera, que assume fortes contornos góticos:

A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias e antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba. (TELLES, 2018, p.64).

A propósito, o efeito do horror em “Venha ver o pôr do sol” é bastante tributário do espaço ficcional. Ainda que o texto de Telles seja econômico nas descrições, o mero fato de a narrativa desenvolver-se em um “cemitério morto” redobra a potência de *locus horribilis* do local, no qual se isolou. O abandono é de fato marcante, com mato solto, trepadeiras e ervas daninhas espalhando-se por todos os lados. As ruínas, tão recorrentes na ficção gótica, ressurgem aqui e ainda podem constituir um sutil comentário social dirigido à condição de grande parte dos cemitérios brasileiros, entregues ao descaso.

É nesse território arruinado que Raquel acaba por descer e soterrar-se, em um desfecho de clímax duplo. Em primeiro lugar, há o choque dela ao descobrir, na inscrição da gaveta mortuária onde estaria a prima de Ricardo, que Maria Emília havia nascido em 1800, tendo morrido “há mais de cem anos” (TELLES, 2018, p.66). A essa assustadora descoberta, sucede um baque metálico: Ricardo fechara a portinhola que dava para a catacumba, trancando a ex-namorada lá embaixo. Ante os gritos desesperados de Raquel, ele sai caminhando devagar, apenas proferindo um último e terrível comentário: “Uma réstia de sol vai entrar pela frincha na porta, tem uma frincha na porta. Depois, vai se afastando

devagarinho, bem devagarinho. Você terá o por do sol mais belo do mundo” (TELLES, 2018, p.66).

Observe-se que o verbo utilizado é *ter*, e não *ver*, conforme o título; essa troca demarca a ironia ressentida do rapaz frente ao materialismo demonstrado pela moça até então. A despeito de seu terrível destino (ou por causa dele), ela *possuirá* um espetáculo sem precedentes, que nem o atual marido endinheirado será capaz de proporcionar.

Cabe, ainda, apontar um significativo diálogo empreendido pelo conto de Lygia Fagundes Telles com “O barril de amontillado” de Poe. O intercâmbio dá-se tanto pela via da estrutura — em ambos temos um personagem calculista conduzindo outro para a morte — quanto pelo tema da vingança, passando pela premeditação e pela perversidade de Ricardo. Enquanto em “Venha ver o pôr do sol” a “isca” é um espetacular poente, na narrativa do autor estadunidense trata-se de um vinho raro; é com ele que Montresor, o narrador-personagem, atrai um antigo inimigo, Fortunato, para o local no qual ambiciona matá-lo, durante uma festa de Carnaval na Itália. Há, contudo, uma diferença crucial: a narração em primeira pessoa, artifício recorrente em Poe, por meio da qual Montresor revela desde logo sua intenção de punir exemplarmente o algoz por uma ofensa ocorrida muitos anos antes, e que não é detalhada. Telles, por outro lado, serve-se do relato em terceira pessoa para manter oculto, do leitor, o medonho plano de Ricardo, desvelando-o aos poucos, conforme se viu.

Em ambos os textos, a surpresa deflagra o horror, pois, ainda que não seja segredo a punição maquinada pelo narrador de “O barril de amontillado”, causa espanto a forma como ele o faz, lenta e calmamente, erguendo uma parede no nicho de uma adega onde prendeu seu inimigo. Da mesma forma, no desfecho do conto da autora paulistana, o vingador afasta-se devagar da catacumba onde prendeu a ex-namorada; em ambas as narrativas, os assassinos saboreiam o desespero de suas vítimas.

Assim, pela via *poeana*, a narrativa de Telles estabelece também um diálogo indireto com “A causa secreta”, de Machado de Assis: em ambos os contos, o horror reside no desvelar da real natureza, tanto do Fortunato machadiano quanto de Ricardo. Contudo, o primeiro é *inerentemente* sádico e cruel, a dor alheia proporciona-lhe um prazer inaudito; o segundo é movido pelo ciúme e, em menor medida, pelo ressentimento. Ainda assim, ao reverberarem o relato de Edgar Allan Poe, os dois textos encenam uma forma de horror que, na atualidade, se mantém em alta na ficção literária sinistra: aquela originada em aspectos monstruosos da natureza humana.

## 2.14 “Íblis” (1995), de Heloisa Seixas

O final da década de 1990 constituiu um marco para a literatura de horror produzida no Brasil. Em 1999, o autor paulista André Vianco publicou, por seus próprios meios, mil exemplares do romance vampírico *Os sete*, que contém a história de um grupo de sete vampiros oriundos de Portugal do século XVI que ressurgem no Brasil do século XX. O lançamento obteve significativo sucesso e, um ano depois, teve os direitos adquiridos pela editora Novo Século; ao longo da década seguinte, *Os sete* alcançou a impressionante marca de 500 mil exemplares vendidos. O fenômeno contribuiu para atrair a atenção de editoras de diferentes portes para ficcionistas de horror nacionais, em um movimento que, embora oscilante, desde então se mantém, atingindo maior intensidade a partir da década de 2010. O advento de *Os sete* também está nas origens da onda vampírica que, na década de 2000, atingiu o nicho do horror no Brasil, com destaque para os trabalhos das paulistanas Giulia Moon e Martha Argel.

Em certa medida, o conto “Íblis”, da jornalista, tradutora e escritora carioca Heloisa Seixas, preconiza esse movimento. Publicado quatro anos antes do primeiro lançamento de *Os sete*, o relato está presente na coletânea *Pente de Vênus - Histórias do Amor Assombrado*, de 1995, e, embora seu antagonista não se revele um vampiro, observam-se na história inúmeros elementos que caracterizam narrativas da temática, como a espacialidade exótica, o magnetismo causado por uma figura misteriosa e a sensualidade saliente do relato. São elementos que sobretudo se devem, conforme aponta o antologista Bruno Berlendis de Carvalho, a vampiros surgidos em obras como *O Vampiro* (1819), de John William Polidori, *Carmilla* (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker; ou seja, o “Estranho misterioso” (CARVALHO, 2010, p.447), “a ambientação exótica, o antagonista de olhar diabólico”, entre outros.

Figura 11: Imagem da edição de 1995 de *Pente de Vênus - Histórias do Amor Assombrado*.



Fonte: <https://www.traca.com.br/>

Com efeito, trata-se de qualidades apresentadas pelo homem que batiza o conto de Heloisa Seixas, uma figura enigmática, personagem este de olhar fixo e rosto fechado, que parece deslocar-se pelos espaços de forma insólita. E o termo “diabólico” mencionado por Carvalho também condiz com o conto, porque se assiste na narrativa, como se verá, a uma condenação em três atos, em decorrência da entrega a três vícios, ou pecados.

Em “Íblis”, conta-se a história do encontro de Camila, uma restauradora e pesquisadora da arte islâmica, com o personagem-título durante uma viagem do Expresso Oriente de Istambul a Paris. A narração em terceira pessoa dá-se no presente, um procedimento que se prova eficaz para *aproximar* o leitor da manifestação do horror. Contudo, o tempo do discurso transfere-se para o pretérito nos eventuais deslocamentos espaciais e temporais da narrativa, necessários à construção da personagem.

A cena inicial é de um langoroso entardecer na capital turca, em que a protagonista contempla o Bósforo de uma praça, algumas horas antes de embarcar para a França. Ela está em Istambul para trabalhar na restauração dos azulejos da Mesquita Azul, e as lembranças despertadas pelos barcos que observa no estreito revelam-na como uma mulher afeita a prazeres sensuais. Camila recorda-se de aventuras na casa de campo de uma amiga chamada

Pamela, quando as duas, então com onze anos, costumavam realizar encontros secretos com um garoto dois anos mais velho. As mãos rudes dele, em especial, marcaram-na: “Primaveras de beijos e carícias proibidos, a três, que agora enxergava através da bruma irreal do passado. *Mas aquelas mãos sujas, aquelas unhas negras, jamais esqueceria*” (SEIXAS, 2003, p.118, destaque da autora). Aqui, pode-se apontar o primeiro passo rumo à condenação da personagem, dado que a cena remete à luxúria, considerada um dos pecados capitais. E as unhas negras do menino constituem um sinistro indício do encontro que ocorrerá mais à frente.

Antes, entretanto, Camila folheia o livro de bolso que carrega consigo, sobre a *Jihad*, a guerra santa, em cuja capa está um “homem de barba cerrada, o turbante branco, o manto escuro envolvendo o costume cinzento, a metralhadora nas mãos” (SEIXAS, 2003, p.118). A imagem simboliza o misterioso fascínio exercido pelo islamismo na personagem, o que intensifica a atmosfera exótica a envolver a história. A seguir, insere-se na narrativa um trecho do livro, que não é nomeado. A passagem apresenta rapidamente Maomé e fornece uma sintética explanação sobre a ascensão do Islã em todo o mundo. Pode-se acusar, no trecho, um inoportuno didatismo; porém, a menção à prevalência dos muçulmanos sobre os cruzados cristãos, uma “elite europeia” (SEIXAS, 2003, p.119), reverberará no desenlace da narrativa, adquirindo por isso uma camada subjacente de sentido.

A inserção do trecho opera também como uma espécie de corte seco na narrativa, após o qual Camila já está na estação de trem, caminhando rumo ao seu vagão de primeira classe. Aqui, tem-se um novo deslocamento, agora espacial, para o pequeno apartamento de Paris onde ela vive, de forma a revelar outro traço fundamental da personagem: sua paixão pela boa vida. Camila tem um alto salário, que gasta meticulosamente apenas em coisas que lhe dão prazer; assim, a narração dedica-se a apresentar sua casa, “um primor de delicadeza e colorido” (SEIXAS, 2003, p.119), com os móveis de madeira escandinavos, os aconchegantes estofados de matelassê, as gravuras de cores suaves nas poucas paredes sem estantes, os objetos trazidos de todas as partes do mundo, e os dois gatos, de nomes Champanhe e Caviar. Em conjunto com o apreço por roupas e sapatos de grife, essas informações conferem uma expressão de inequívoca vaidade, ou mesmo de futilidade, à personagem — o que, na mitologia cristã, configura outro pecado capital.

De volta à estação e prestes a entrar no trem, Camila depara-se pela primeira vez com o estranho homem. Ele está na plataforma, imóvel, encarando-a: “seus olhos de águia

parecem querer rasgá-la como uma adaga. A barba negra toma quase todo o rosto, enquanto o nariz, adunco e brilhante, desponta agressivo” (SEIXAS, 2003, p.120). De imediato, a protagonista percebe a enorme semelhança entre aquele sujeito e o guerrilheiro da capa do livro que tem nas mãos. Perturbada, ela sobe no trem, mas olha novamente para trás: o sinistro homem continua olhando-a.

Tem-se um novo corte seco que conduz à personagem no vagão-restaurante, sentada a uma sofisticada mesa, preparando-se para jantar. Aqui dá-se a revelação de outro voluptuoso prazer experimentado por Camila: comer. Ela “Olha o cardápio com o suspiro de puro gozo” (SEIXAS, 2003, p.120). Decide proporcionar a si mesma um pequeno banquete, com corações de alcachofra de entrada, depois *Lapin au champagne*<sup>67</sup> e, de sobremesa, *Coupe de framboise*<sup>68</sup>: assim, prefigura-se um terceiro pecado cometido por ela, a gula. Mas o jantar não chega a se completar, pois a protagonista percebe, *três* mesas atrás da sua, o rosto rude do homem misterioso. Parece-se ainda mais com o jihadista da capa do livro, e encara-a como se a desnudasse. Neste momento, tem lugar outra breve digressão, na forma de um monólogo interior no qual Camila luta contra seus impulsos:

*Não, não posso deixar que aconteça outra vez! Mas você promete e sempre se deixa arrastar! Sim, mas não devo, é perigoso. É isto que você quer, é isto que suas carnes pedem. Você gosta, não é? E que seja bem rude, bem grotesco, bem sujo! Não!! Sim, não adianta negar, é o que você quer. Será como da última vez... A última vez foi uma loucura, não sei o que se passa comigo, eu... Você gosta! Seus modos finos, seu charme aristocrático, sua elegância de princesa, tudo isto é uma farsa! Lembra-se da última vez? Em Paris? Não quero ouvir, não vou ouvir. Foi você, não foi ele, foi você quem começou... O motorista de táxi era negro e forte, era noite e fazia muito frio, mas no carro fechado estava quente. (SEIXAS, 2003, p.121)*

O monólogo marca a conversão de sentimentos de Camila; o espanto causado pelo homem barbado transforma-se em atração sexual. O estranho, então, sai do vagão-restaurante, e a protagonista percebe que ele deixou cair o passaporte. Pega-o, abre-o e estremece: do documento, a foto do documento olha-a intensamente: “era selvagem” (SEIXAS, 2003, p.121). Ela também descobre seu nome: Íblis Vardanián, armênio; ela conclui que ele devia pertencer à minoria islâmica da Armênia, país predominantemente ortodoxo. Isso acentua o caráter exótico do personagem, que segue incorporando atributos vampíricos em si, magnetizando e atraindo Camila, manipulando-a mentalmente. O nome “Íblis” também

---

<sup>67</sup> Coelho ao molho de champanhe.

<sup>68</sup> Taça de framboesas.

desperta curiosidade na restauradora, que já o ouvira antes, mas de cujo significado não se lembra.

Sem concluir seu festim, a moça volta para sua cabine, aturdida, ansiando pelo homem. E segue folheando o livro até ouvir *três* batidas na porta, que se abre e o revela “envolto em uma pelerine preta que lhe desce até um palmo abaixo dos joelhos” (SEIXAS, 2003, p.122). Embora tensa e paralisada, ela entrega-se por dentro: “Tenta fazer um ar severo, mas seus lábios se entreabrem sem que perceba. Seu peito sobe e desce com a respiração ofegante e ela sente os mamilos quase furando os tecidos. Não tem como fugir. Não há mais saída” (SEIXAS, 2003, p.122-123).

Íblis então entra na cabine e tranca a porta, olhando-a da mesma forma cruel de antes, imobilizando-a, até ordenar: “Quero seu corpo” (SEIXAS, 2003, p.123). Camila reage imediatamente, despindo-se do *tailleur* e oferecendo-se. O homem aproxima-se, acaricia-a suavemente enquanto “Camila se perde na escuridão de seus olhos” (SEIXAS, 2003, p.123) e cobre-a com o manto negro. Tudo fica escuro, e neste momento a protagonista recorda-se do significado daquele nome: “*Vênus, a estrela da manhã... [...] Vênus, o elo entre a luz e as trevas, símbolo de... Lúcifer!*” (SEIXAS, 2003, p.123). Ela tenta gritar, mas é asfixiada pelas mãos grossas e quentes. O último parágrafo do conto apresenta o corpo de Camila ao amanhecer; seus olhos fitam “aquela última estrela que brilha no céu cor de fogo, anunciando a manhã” (SEIXAS, 2003, p.123).

Revela-se, assim, a identidade sobrenatural de Íblis: não se trata de um vampiro, mas do próprio anjo caído a executar a condenação de Camila, que, pode-se afirmar, foi causada pelos três pecados por ela cometidos ou confessados ao longo da intriga. A alusão ao número três não parece fortuita na narrativa, pois, além de revestir-se de forte simbologia cristã (corresponde à santíssima trindade e às vezes em que Pedro negou Cristo, por exemplo), equivale também à quantidade de sílabas presente na grafia do substantivo “Lúcifer”; são, ainda, três as mesas que separam Camila de seu antagonista no vagão-restaurant, e três as batidas na porta da cabine, anunciando a chegada de Íblis.

Contudo, há inegáveis contornos vampíricos na composição do personagem, bem como no forte magnetismo exercido por ele sobre a protagonista. Assim como ocorre a Mina Harker e Lucy Westenra em *Drácula*, a Laura, narradora de *Carmilla*, e a inúmeras personagens de narrativas dessa temática, Camila é vítima do feitiço *medúseo* de uma figura misteriosa, e está amaldiçoada no momento em que troca olhares com ela. A propósito do

romance de Sheridan Le Fanu, cabe apontar a similaridade dos nomes “Carmilla” e “Camila”, bem como da relação homoafetiva existente entre Laura e a personagem-título, e, em “Íblis”, as aventuras entre Camila, Pamela e o rapaz de unhas negras — o número três, mais uma vez.

O caráter irresistível desse impulso rumo ao desconhecido, e em especial ao que é proibido, constitui o núcleo do horror em “Íblis”. Conforme aponta Braulio Tavares, “É uma sensação familiar aos personagens de contos de fadas ou de narrativas fantásticas quando se defrontam com advertências como: ‘podes abrir todas as portas do castelo, menos a deste quarto aqui...’” (2003, p.116). Tavares refere-se ao relato “O Barba Azul” (1697), de Charles Perrault, no qual a proibição resulta em uma ordem às avessas, o que desencadeia cenas de impressionante horror.

A propósito, eis aí outro diálogo intertextual empreendido pelo conto de Heloisa Seixas, pois a composição malévola de Íblis e seus traços físicos aproximam-no do violento e cruel nobre assassino de mulheres. Contudo, enquanto nos contos maravilhosos e nas narrativas de fantasia há uma ação para restaurar a ordem perturbada pelo elemento mau, certos relatos de horror vão por outro caminho, em que ou a ação é insuficiente para restabelecer a paz, ou a intervenção sequer existe. Ainda de acordo com Tavares, “na história de horror, esse movimento de reação não tem sucesso, ou nem chega a ser esboçado, e o mundo vai sendo engolfado sem resistência por esse fenômeno de *wrongness*” (2003, p.12). Em “Íblis”, até se encena uma reação, na forma do monólogo interior de Camila; porém, prevalece sua natureza impulsiva e lasciva, que acaba por anular os efeitos de qualquer força contrária à desestabilização causada pelo sinistro homem.

Por último, cumpre destacar dois fatores extra-literários que ajudam a esclarecer o fenômeno vampírico ocorrido no Brasil a partir da década de 1990, contexto no qual “Íblis” está inserido. A partir de 1991, com o colapso da União Soviética e o fim da Guerra Fria, atenua-se a ameaça de uma hecatombe atômica; assim sendo, os elementos de *wrongness* tornam-se menos universais e mais subjetivos, íntimos, o que favorece a figura solitária e sedutora do vampiro em detrimento das hordas de zumbis que grassaram nas telas de cinema em décadas anteriores. Por outro lado, o período é marcado pela pandemia de AIDS, o que vincula o ato sexual a riscos sem precedentes. Não é casual, tanto na década de 1980 quanto na seguinte, o imenso sucesso gozado por filmes da categoria *slasher*, em que o sexo inevitavelmente conduz à morte por um monstro ou um assassino em série, como os títulos das franquias estadunidenses *Sexta-feira 13* ou *A hora do pesadelo*.

Em seu conto, Heloísa Seixas percorre senda diversa, optando pela construção sutil e nada sanguinolenta do horror; mas, pelo contexto mencionado acima, a entrega ao sexo em “Íblis” também pode ser interpretada como letal. Extrapolam-se assim os limites do caráter condenatório ligado ao sincretismo religioso inerente à trama; Camila não sucumbe apenas pelos pecados que comete, mas pelo desejo que sente. Com isso, expandem-se as dimensões de “Íblis”, que se torna uma destacada narrativa de horror brasileira da última década do século XX, encaminhando-a para o que se pode chamar de sua época de ouro, ao menos até aqui: as duas primeiras décadas do século XXI.

### 3 - Assombros e seus derivados no Brasil: três leituras contemporâneas

O levantamento ora realizado impõe uma conclusão: é tarefa impossível determinar características em comum às narrativas de horror produzidas no Brasil. Reuni-las em apenas um eixo temático, ou interligá-las todas por meio de estruturantes específicos, é mirar o fracasso. Em um país de proporções continentais no qual cada região constitui um universo à parte, a literatura que se propõe ao arrepio não pode, nem deve ter apenas uma faceta, um aspecto totalizante – ainda que se prove assustadora para uma porção da população, decerto não o será para toda ela. Como se observou, um crescente conjunto de procedimentos e temas permite-nos inserir narrativas na categoria do horror; no entanto, a *efetividade* desses textos, ou o potencial de arrepio oferecido por eles, considerando-se a estética da recepção, corresponde também, e principalmente, à forma como tais textos incorporam temores e angústias de determinados períodos e contextos.

Sobretudo no Brasil contemporâneo, imensamente plural e diverso, temores e angústias modulam-se, transformam-se, são substituídos de região para região, de cidade para cidade; por vezes, de bairro para bairro. Ficcionistas de horror não escapam a isso, publicando narrativas que condigam com o espaço (geográfico, histórico e cultural) no qual vivem, e atingindo, com maior ou menor força, o público leitor desse mesmo território, por vezes transpondo-o. De tal fenômeno, emerge um panorama ficcional tão plural quanto complexo, em que se identificam inúmeras vertentes (ou subgêneros) da literatura de horror. A cartografia do capítulo anterior atesta essa diversidade historiográfica. No recorte de 140 anos durante o qual se consolidou o gênero no Brasil, são profusas as temáticas e estratégias empreendidas por autoras e autores em busca do assombro; ou, no caso de não se identificar a intencionalidade do horror, são variados os diálogos empreendidos com o respectivo imaginário.

Do desencanto melancólico de Álvares de Azevedo ao horror vampírico, originado de um fenômeno de *wrongness* em “Íblis”, de Heloisa Seixas, há espaço para os mais diversificados calafrios. Tem-se aquele despertado pela ambivalência e crueldade humanas, à moda de Poe, como em “A causa secreta” e “Venha ver o pôr do sol”, no qual subjaz também incisivos comentários sociais; note-se o arrepio deflagrado pelo delírio e pelo sobrenatural — por isso relacionado ao fantástico oitocentista — em “A vida eterna”, “Demônios”, “Os três círios do Triângulo da Morte” e “O espelho”; há o assombro advindo de crenças populares

em “Acauã”; o horror em diálogo com a ficção científica em “Os olhos que comem carne”, e o horror *pulp*, de fortes contornos góticos, em “Noite diabólica” e “O satanás de Iglawaburg”; também se encontram os assombros deflagrados pelo espaço rural de “Os porcos”, e pelo território urbano, de “A peste”; por fim, tem-se o singular experimento com o vocabulário sinistro oferecido por “Onde estivestes de noite”, bem como a crônica inesperadamente fantasmagórica de “Flor, telefone, moça”.

No recorte histórico que aqui se denomina contemporâneo — as duas primeiras décadas do século XXI —, tal diversidade não apenas se mantém, como se complexifica. À medida que a consciência do horror ganha terreno, observa-se o fenômeno apresentado na introdução desta pesquisa: mais ficcionistas produzindo narrativas de horror; novos mecanismos de reconhecimento e valoração, como premiações e uma associação de escritores; aumento do interesse do público leitor e, em consequência, da atenção dedicada ao gênero por parte de editoras, sobretudo no segmento chamado de independente. Ressalte-se também, nesse movimento de notáveis dimensões, um esforço de legitimação da ficção literária de horror brasileira. Se, historicamente, restringe-se ou mesmo se nega às narrativas assustadoras nacionais o acesso a espaços centrais (tanto críticos quanto mercadológicos) do meio literário no país, forma-se um sistema autônomo que busca abrir seus próprios caminhos, demarcar seu próprio território.

Quanto à criação literária do horror no Brasil contemporâneo, com mais vozes se expressando, a variedade de temas e procedimentos acompanha essa complexificação. Hoje, assim como antes, é tarefa irrealizável atribuir um padrão a uma produção tão plural, de estratégias do assombro tão diversas. Por outro lado, cabe citar alguns títulos que, nos últimos anos, contribuíram para a tomada de território por parte da ficção de horror. Convém apontar que as menções a seguir consideram uma boa recepção por parte do público e da crítica especializada; e que, na ausência de mecanismos oficiais de aferição, tal critério é necessariamente subjetivo, portanto excludente. Por outro lado, como é intenção, neste espaço, oferecer um breve retrato da literatura de horror brasileira na atualidade, seguem análises de três narrativas inerentes a essa categoria.

Nas duas primeiras décadas do século XXI, destacam-se calafrios de diferentes naturezas. Tem-se o suspense e o horror de contornos góticos, e bastante tributários de Stephen King, do romance em formato de *fix up* *O vilarejo* (2015, Suma), do carioca Raphael Montes. Há os arrepios suaves, deflagrados por procedimentos do realismo mágico no espaço

urbano de outra narrativa em formato de *fix up* — *Neon azul* (2010, Draco), do também carioca Eric Novello. Destaca-se o horror de expressão psicológica deflagrado por um drama familiar no romance *Neve negra* (2017, Companhia das Letras), do paulistano Santiago Nazarian, cujos procedimentos desafiam os padrões do gênero, mas que ainda assim caracterizam a intencionalidade do arrepio. Saliente-se também o horror orientado para o público jovem-adulto, de acento lovecraftiano, elaborado pelo paulista Felipe Castilho no romance *Serpentário* (2019, Intrínseca). Tem-se a composição do horror em intenso diálogo com o cinema do gênero e novamente tributária de Stephen King, além de bastante ancorada em uma cosmovisão cristã, como os romances em formato de *fix-up* *Ultra Carnem* (2016), *VHS: Verdadeiras Histórias de Sangue* (2019) e *Devoção Verdadeira a D.* (2020), do paulista Cesar Bravo, publicados pela editora DarkSide<sup>69</sup>.

Igualmente em diálogo com o cinema e com o imaginário do horror estão os *thrillers* policiais da paulista Cláudia Lemes, em especial o romance *Inferno no Ártico*, publicado em 2018 de forma independente; também o carioca Vitor Abdala entretetece a narrativa policial ao horror sobrenatural no romance *Caveiras*, de 2019. Há ainda as perturbações pretendidas pela autora e psicanalista paulista Paula Febbe, cuja escrita fragmentária em formato breve mira os espaços mentais subterrâneos de personagens e, em consequência, leitores, em títulos como *Mãos secas com apenas duas folhas*, publicação originalmente de forma independente em 2013, e *Metástase*, também independente, de 2015. Por outro lado, o carioca Jorge Alexandre Moreira percorre senda distinta ao investir na categoria do horror corporal, com narrativas que priorizam a visualidade das descrições; o romance *Numezu* (2019, Monomito) representa esse projeto. Já o paraense Andrei Simões elabora um horror de matriz existencialista em narrativas como *Putrefação* (2005, Novo Século) e *Zon - O Rei do Nada* (2015, Empíreo).

Ao final da década de 2010, assiste-se ao recrudescimento do que se tem denominado de ficção de horror feminista, ou seja, narrativas que encenam assombros causados pelas inúmeras ameaças à condição da mulher no mundo contemporâneo; vinculam-se a essa vertente os romances *As vozes sombrias de Irena* (2021, Avec), da paulista Mia Sardini, e

---

<sup>69</sup> Cabe um comentário a respeito do contexto dessas publicações. As três obras foram lançadas pela DarkSide, editora carioca especializada em horror, ficção científica e fantasia. Durante anos, os livros de Bravo constituíram, ao lado de outros poucos títulos, exceções em um catálogo dominado por ficcionistas estrangeiros; entretanto, em 2020, a editora anunciou a contratação de trabalhos de novos autores e novas autoras nacionais, como Verena Cavalcante, Bruno Ribeiro, Márcio Benjamin, Paula Febbe e Marco de Castro, entre outros. No final de 2021, ocorreu o anúncio de alguns títulos desses autores, entre os quais uma nova edição de *As vantagens que encontrei na morte de meu pai*, romance de Paula Febbe publicado originalmente em 2019 pela editora Cabana Vermelha.

*Lauren* (2019, Caos & Letras), da gaúcha Irka Barrios, entre outras. A produção do horror *pulp* participa desse cenário sobretudo por meio de obras do gaúcho Duda Falcão — como a coletânea de contos *Mausoléu* (2013, Argonautas) e o romance *O estranho oeste de Kane Blackmoon* (2019, Avec) —, e de R.F. Lucchetti, cuja produção permanece intensa nos tempos atuais.

Por fim, destacam-se narrativas que buscam no rico manancial da cultura popular e do folclore brasileiros as fontes dos assombros ficcionais. Trata-se de um movimento observado com maior incidência em estados do Nordeste, do que dão prova obras como *Malassombramentos* (2010, Bagaço) e *Na escuridão das brenhas* (2013, Bagaço), do pernambucano Roberto Beltrão — cofundador do projeto multimídia *O Recife Assombrado* ao lado do também autor André Balaio —, e as coletâneas de contos *Homens e outros animais fabulosos* (2018, Patuá) e *Carapaça escura* (2019, Patuá), dos também pernambucanos João Paulo Parisio e Frederico Toscano. Tem-se ainda as coletâneas *Sete monstros brasileiros* (2014, Casa da Palavra) e *Gótico nordestino* (2022, Alfaguara), de autoria dos paraibanos Braulio Tavares e Cristhiano Aguiar, e a íntegra da obra do já mencionado potiguar Márcio Benjamin.

No entanto, também ficcionistas de outras regiões do país extraem suas monstruosidades do folclore nacional – isso se aplica à novela *O capeta caolho contra a besta-fera* (2018, Independente), do paulista Everaldo Rodrigues, que encena um embate entre cangaceiros e um lobisomem no sertão dos anos 1930; assim como é o caso dos romances *O Escravo de Capela* (2017, Faro), do catarinense Marcos DeBrito, que relê o mito do Saci-Pererê à luz do violento passado escravocrata brasileiro, e *Terra de sonhos e acaso* (2019, Martin Claret), do paulista Filipe de Campos Ribeiro, no qual a Mula sem Cabeça figura de maneira aterrorizante em uma trama cujo cenário é o interior do estado de São Paulo.

Como se vê, é vibrante e plural a produção de horrores ficcionais no Brasil a partir do século XXI. Ainda são dignas de nota as incontáveis antologias organizadas por editoras de pequeno porte, frequentemente viabilizadas por meio de campanhas de financiamento coletivo, mas não raro publicadas mediante pagamento dos próprios autores participantes. A propósito, a autopublicação tornou-se um importante componente no segmento do horror, tendo em vista plataformas como o Kindle Direct Publishing, da Amazon, ou aplicativos como Wattpad, que permitem o compartilhamento *online* de histórias. A despeito de

favorecerem o surgimento de textos de baixa qualidade, tendo em vista a recorrente ausência de intervenções básicas como edição ou mesmo revisão, os mecanismos de autopublicação têm a contrapartida de funcionar como vitrine para jovens ficcionistas de talento.

Assim, em meio a todos esses fatores e complexidades, dá-se um movimento pujante, robusto, que não demonstra sinais de perder força com o passar dos anos. A seguir, serão abordadas três narrativas que bem ilustram esse processo. Além do apuro estético com que perseguem o arrepio, os contos “Casa de fazenda”, de Márcio Benjamin, “A idade da revelação”, de João Paulo Parisio, e “Um invasor”, de Cláudia Lemes, estabelecem diálogos com a recapitulação historiográfica empreendida no capítulo anterior, assim favorecendo o objeto dessa pesquisa.

### 3.1 O arretado golpe de horror: oralidade e performance em *Maldito sertão*, de Márcio Benjamin

O efeito do horror é ancestral. O medo, como afirma H.P. Lovecraft, é a nossa “mais forte e mais antiga emoção”, o comando primitivo por meio do qual alertamos uns aos outros a respeito de ameaças (reais ou não) e, na medida do possível, preparamo-nos para lidar com elas. Antes mesmo do código alfabético, esse medo foi comunicado, compartilhado e veiculado pela voz. Geração após geração, mitos e lendas de idade incalculável foram sussurrados por aqueles que os conheciam nos ouvidos exaltados daqueles que os desconheciam.

Em certas culturas, ainda é assim. Vieram a escrita e outras formas de expressão; vieram incontáveis avanços tecnológicos e digitalizou-se a comunicação, mas nessas culturas a oralidade permaneceu como característica central, senão fundadora, sendo necessariamente incorporada ao imaginário e ao fabulário locais. É o caso de algumas regiões geográficas brasileiras — como o sertão nordestino, tornado perene pela escrita e pela voz de alguns dos maiores nomes da historiografia literária nacional, como Euclides da Cunha, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, entre outros.

O sertão do Nordeste é, também, o território em que germina a produção ficcional de Márcio Benjamin, autor nascido no Rio Grande do Norte. Diferentemente dos nomes mencionados, Benjamin explora esse território pela via declarada do horror, do que dão conta as suas publicações: as coletâneas de contos *Maldito sertão* (Jovens Escribas, 2012) e *Agouro* (Escribas, 2019), e o romance *Fome* (Jovens Escribas, 2016). Nas três obras, o imaginário e o universo sertanejos, sob a pátina do horror, ocupam o primeiro plano. Na presente análise, pretende-se verificar em que medida a voz e o corpo participam dessa construção, ou dessa intenção, por meio do conceito de *performance* proposto por Paul Zumthor. Tal objetivo vem acompanhado por uma indagação: ao evocar o hábito ancestral de compartilhar histórias à luz da fogueira, seria a estratégia da “escrita-falada” capaz de causar o efeito ou de desferir o golpe do horror? O *corpus* será constituído pelo conto “Casa de fazenda”, de *Maldito sertão*.

Para tanto, faz-se necessário uma breve recapitulação da oralidade aplicada aos estudos literários, bem como dos postulados de Zumthor. Cabe lembrar que o surgimento do termo “literatura oral” é atribuído a Paul Sebillot, que, em 1881, publicou *Littérature Oral de*

*la Haute-Bretagne*. Conforme lembra Frederico Fernandes, o debate acerca da oralidade em textos literários tem aí seu início, obtendo um desenvolvimento significativo a partir do século seguinte, quando

[...] teses foram levantadas e questionadas; mas ainda pulsa a herança [...] da ligação com o Estruturalismo e com o pensamento selvagem; da interpretação da voz enquanto resistência sociocultural; do vínculo à memória e à identidade; e do redimensionamento culturalista, a reboque da condição pós-moderna do pensamento ocidental. (FERNANDES, 2013, p. 11)

De acordo com Fernandes, foi ao longo da primeira metade do século XX que a literatura passou a ser entendida, *lato sensu*, como cultura: “Ela figura como uma espécie de arte do cotidiano, isto é, requisitada para diferentes manifestações e ocorrências no dia a dia, o que varia das contações de causos, das cantigas entoadas, despreziosamente, durante as lidas domésticas ou nas mais variadas profissões” (FERNANDES, 2013, p. 12). Ruth Finnegan, autora do estudo seminal *Oral poetry* (publicado pela primeira vez em 1977), atribui a essa “arte do cotidiano” a qualidade de *performance*, que pouco depois será relida e expandida por Zumthor: “trata-se de um trabalho de arte efêmero, e que não obtém existência ou continuidade afastado de sua performance” (FINNEGAN, 1992, p. 28). Mais adiante, Finnegan estabelece que “A capacidade e a personalidade do performer, a condição e reação do auditório, o contexto, a intenção – são aspectos essenciais para o artista e para o significado de um poema oral” (FINNEGAN, 1992, p. 28). Ainda que a autora se refira à poesia oral, parece apropriado aplicar esse entendimento à contação de histórias de horror, uma vez que a intenção (de causar um efeito) seja semelhante.

Os estudos da oralidade aplicada à produção literária, no entanto, ensejam desafios. Neste espaço, o principal impasse será o de inferir ao “texto oral” de Márcio Benjamin os mesmos significados e interpretações que se aplicam ao escrito. Como lembra Frederico Fernandes, “não se trata, apenas, de diferenciar o escrito do oral; a palavra transmitida pela voz é produção de sentido e, enquanto tal, existem diferentes formas pelas quais o texto se ordena ou reordena” (FERNANDES, 2013, p. 13).

Para enfrentar esse impasse, recorrer-se-á aos postulados de Paul Zumthor contidos em *Performance, Recepção, Leitura*, livro publicado originalmente em 1990. O medievalista e crítico suíço dedicou boa parte de sua pesquisa a debates acerca da noção de literatura; e, na obra em questão, propõe que a voz, o corpo e a presença física assumam protagonismo na

constituição do fenômeno literário, e que a *performance* seja compreendida como linguagem.

Afirma Zumthor que:

É ele [o corpo] que sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina a minha relação com o mundo. (2018, pg. 14)

Referindo-se à leitura não como uma operação neutra, de decodificação de grafismos, e sim como uma atividade capaz de proporcionar um prazer que “emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal” (2018, p.14), Zumthor introduz, nos estudos literários, a consideração das percepções sensoriais “de um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2018, p.15). Neste ponto, começa a delinear-se o conceito de *performance*, que o medievalista entende por reconhecimento: “a *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2018, p. 20). Como consequência desse reconhecimento, a *performance* se localiza em um contexto cultural e situacional, tornando-se um fenômeno que se desloca desse contexto ao mesmo tempo em que nele se insere — e que, assim, ultrapassa a percepção comum dos acontecimentos. Cabe já notar, aqui, uma conjugação favorável às narrativas de horror, que muito frequentemente dependem dessa recepção invulgar para cumprirem-se como tais.

Mais à frente, Zumthor define a *performance* a partir da teoria da comunicação: “É, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção constituam aí um ato único de participação, copresença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a *performance*” (ZUMTHOR, 2018, p.24). Tal concepção de prazer sensorial confere poeticidade ou literariedade ao texto e permite relacionar o pensamento do medievalista às formulações propostas para as narrativas de horror. Afirma ele:

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que o nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus *efeitos*; isto é, para nos dar prazer; é este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer, ou ele cessa, o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2018, p.21, destaque nosso).

Ora, se as narrativas literárias de horror se constituem a partir de um efeito e de estratégias discursivas para obtê-lo, parece oportuno incluir, entre essas estratégias, textos que se proponham a acentuar a presença da voz, portanto do corpo, em suas estruturas. Textos marcados pela oralidade, que ofereçam “a escuta de uma voz” que permita ao leitor refazer “em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta [escritor]: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página”. Assim, “a leitura torna-se escuta,

apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual” (ZUMTHOR, 2018, p.24).

Este é o caso da prosa de Márcio Benjamin. Nela, verifica-se que predominam marcas de oralidade, sobretudo do falar do sertão nordestino. O conto “Casa de fazenda” fornece um exemplo representativo daquilo que se pode chamar de texto-falado em função do horror. O breve relato traz a história de um homem já idoso que está sozinho em uma casa de fazenda em meio aos ermos do sertão, na qual ocorreu uma imensa tragédia. O homem aguarda por alguém ou algo que, no primeiro momento, não se sabe o que é; mas aguarda com fúria. Na narração, a palavra escrita — elaborada, planejada, correta — esforça-se para se tornar palavra falada — não-planejada, pouco elaborada, permeada por desvios e incorreções, tanto no plano dos diálogos quanto da narração em terceira pessoa, um procedimento recorrente na ficção do autor potiguar, como pode ser constatado no trecho a seguir:

A cadeira de balanço rangia a cada empurrada do velho, a cada alisada na espingarda. Seus dentes também rangiam; iguaizinhos às juntas dos dedos, arruando a arma. Rangiam era de ódio. Aguardando. Atocaiando. Era sexta-feira. Desde manhãzinha, os cachorros tavam era tudo agoniado. O que era mais forte acordou foi estraçalhado em cima de um formigueiro, bem de frente pra casa-grande. Os outros, presos e já meio doidos, puderam fazer foi nada enquanto os urubus rodavam no céu, pousando de ruma para devorar o que sobrou daquelas tripas. Coisa de não se crer o pavor nos olhos mortos do bicho.(BENJAMIN, 2015, p.14-15)

O homem é o proprietário do local, de onde “o restinho até dos mais fiéis empregados tinham ido embora” (BENJAMIN, 2015, p. 15). Sabe-se que as filhas e a esposa do homem haviam morrido: “seis moças. Tudinha morta. O filho único? Tomou a estrada. Louco. Sua mulher tinha sido a última” (BENJAMIN, 2015, p. 15). Note-se como os marcadores da fala permeiam o enunciado: frases curtas e simples, inversões, distorções e regionalismos.

Logo se descobre que o personagem aguarda por alguma espécie de criatura, que aparentemente fora o agente da tragédia. Ele até tentou salvar a esposa, que protegia uma das filhas, porém “chegou foi tarde demais”. O velho “Ainda descarregou a munição inteirinha, mas o bicho só fez dar uma olhada pelo rabo do olho e sumir para dentro da mata, com os pedaços da inocente balançando dentro da boca” (BENJAMIN, 2015, p. 15).

Cabe constatar como o enunciado busca *corporificar* o texto, conforme postulou Zumthor. A prosa acentua a “escuta de uma voz”, remetendo o leitor ao “ato único de participação, de copresença”, ou à *performance*, que aqui é situada no contexto ancestral de se compartilhar histórias assustadoras. A ponto de, em certo momento, a narração se dirigir

ao leitor: “O senhor já se viu sozinho, numa casa de fazenda, com os restos da sua família esparramados pelo chão de areia?” (BENJAMIN, 2015, p. 15). Trata-se de um recurso metalinguístico que alude a técnicas recorrentes na ficção literária de horror: personagens-narradoras e narrativas emolduradas.

Tais técnicas foram e continuam sendo amplamente utilizadas por autores do gênero. Em *A volta do parafuso* — uma das mais celebradas e inquietantes narrativas de fantasmas do final do século XIX, na qual o inquietante é trabalhado com brilhantismo —, Henry James lança mão tanto de uma personagem-narradora quanto da narrativa emoldurada para relatar as espantosas ocorrências da mansão Bly. Antes dele, Edgar Allan Poe cristalizou o uso das técnicas para conferir maior verossimilhança aos relatos, uma vez que grande parte de seus contos é narrada por personagens que testemunharam ou protagonizaram os conflitos. Já no século XX, H.P. Lovecraft apurou o procedimento — seus narradores são, invariavelmente, personagens de implacável racionalidade que acabam subjugadas por aquilo que não conseguem compreender.

No entanto, ainda que acene para essa tradição, a ficção de Márcio Benjamin opera de outra forma, impregnando-se de marcações orais também quando a narrativa ocorre na terceira pessoa, assim acentuando a *performance* da leitura. Evidências disso são encontradas mais adiante no conto, quando o enunciado começa a revelar, ainda que por relances, a criatura que ronda a casa:

Apois o sangue daquele chão e o sangue daqueles olhos vermelhos acompanhavam o velho era todos os dias. Todas as noites.  
Mortas as meninas, morta a mulher, rondava a casa aquele satanás, uivando alto como um condenado. Chamando quem tinha sobrado.  
Foi aí que o velho sentiu as juntas doerem. Mas não de idade, de idade não.  
(BENJAMIN, 2015, p.16).

Intui-se que se trata de um lobo. No entanto, convém apontar que o autor utiliza esse recurso de vaga revelação — também bastante caro a ficcionistas de horror — com eficácia, uma vez que o procedimento contempla o que Umberto Eco chamou de “um duplo Leitor Modelo”:

Ele [um texto] dirige-se a um leitor modelo de primeiro nível, que chamarei de semântico, o qual deseja saber (e justamente) como a história vai acabar [...]. Mas o texto dirige-se também a um leitor modelo de segundo nível, que chamaremos de semiótico ou estético, o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o autor modelo que o instrui passo a passo.  
(ECO, 2003, p. 208)

Ora, o primeiro contingente de leitores, os semânticos, captura a referência ao lobo, e eventualmente até a referência à figura lendária de um lobisomem. Já o segundo grupo, de leitores estéticos, talvez mais atento às pistas fornecidas pela narração, deduz que se trata da acepção brasileira, e até mesmo regional, da criatura. Em um breve ensaio intitulado “Licantropia sertaneja”, Luís da Câmara Cascudo explica que a origem da lenda do lobisomem se encontra na mitologia grega: Lycaon, filho de Pelasgo, rei da Arcádia, tentou matar Júpiter e foi transformado em lobo. O folclorista situa o monstro em um contexto luso-brasileiro da seguinte forma:

Em Portugal, o lobisomem é o filho que nasce depois de uma série de seis filhas [...] Para o Sertão o lobisomem está fixado em dois modos: como castigo e como moléstia. A reminiscência de Lycaon é patente no primeiro caso. Júpiter, pai dos homens, castigou um filho espúrio, fazendo-o lobo. O mau filho é candidato a lobisomem. O “doente” é pessoa apontada comumente. (CASCUDO, 2016, p. 02)

Em “Casa de fazenda”, sabe-se que as *seis filhas* do velho estão “tudinha morta”, e que o filho único tomou a estrada, “louco” — ou doente. Contudo, o narrador em momento algum nomeia a criatura, cuja presença é tão recorrente no imaginário sertanejo; não se menciona nem o lobisomem deste conto, nem outros monstros que povoam demais relatos de *Maldito sertão*, como a Mula sem cabeça de “À sombra da cruz” ou o Papa-figo de “Estradinha de barro”. Elípticos, os textos se configuram como um jogo de adivinhação endereçado ao leitor estético, disposto a acompanhar mais de perto o “passo a passo” do autor modelo a que se Eco se referiu.

De volta ao relato, observa-se uma rápida intensificação do suspense: “A noite entrou na fazenda sem pedir licença [...] até que o relógio grande na cozinha badalou doze vezes. E ele deu um pulo, aconchegando a espingarda no peito como quem aninha uma criança. Mas aconteceu foi nada.” (BENJAMIN, 2015, p. 17). Note-se aqui um expediente próprio de textos literários de horror, sobretudo de contos: após a apresentação de personagens e da história pregressa (por meio de saltos temporais), necessária para o desenvolvimento do enredo, a narração enfim se fixa, detendo-se em elementos cênicos que contribuem para a composição da atmosfera antecedente ao clímax: os badalos do relógio, “o chiado das cigarras e, vez por outra, uma zuadinha de vento no juazeiro perto da porteira” (BENJAMIN, 2015, p. 17), a “Lua grande do lado de cima, reluzindo na arma” (BENJAMIN, 2015, p. 17), entre outros. Há, por assim dizer, uma *desaceleração* da narrativa, procedimento que aproxima a literatura do cinema — mais especificamente por meio da montagem.

É neste momento que se dá o confronto entre o velho e o lobisomem, que “Apareceu em um piscar de olhos, uma cochilada de nada” (BENJAMIN, 2015, p. 18). A ação a seguir é rápida. A criatura ataca e o homem dispara a espingarda, que, “tiniosa que só ela, cuspiu no peito do bicho as balas derretidas no tacho de rapadura” (BENJAMIN, 2015, p. 19); balas de prata, as únicas capazes de matá-lo. E de fato o fazem: “Com o peso das balas, o bicho voou de costas e caiu ciscando no chão, dando um uivo gemido. Até que se calou” (BENJAMIN, 2015, p.19). Aproximando-se da criatura inerte, o velho descobre tratar-se de seu filho, “O sétimo, depois das seis meninas. Lobo.” (BENJAMIN, 2015, p.19).

O relato encerra-se com essa única palavra, que denuncia o filicídio. A sinistra narrativa assume, assim, uma qualidade trágica, reiterada pelo eco da palavra “lobo” proferida no texto tornado voz. Cabe apontar, também, o espelhamento admitido pelas palavras “louco”, atribuída ao filho que fugira, e “lobo”, o que permite ampliar essa loucura em termos de leitura. A doença associada ao licantropo tem natureza não apenas fisiológica, mas psicológica; em *Assombrações do Recife Velho*, Gilberto Freyre descreve uma criatura ensandecida: “Toda noite de sexta-feira estava nos ermos de Caldereiro, do Monteiro, do Poço da Panela, cumprindo seu fado nas encruzilhadas. Atacando com o furor dos danados a mulher, o menino, e mesmo o homem que encontrasse sozinho e incauto, em lugar deserto.” (FREYRE, 2012, pos. 572). Ou ainda, mais à frente: “O lobisomem era ele. Pecador terrível que, para cumprir seu fado, tomava toda noite de sexta-feira aquela forma hedionda e saía a correr pelos matos, pelos caminhos desertos, pelos ermos, estraçalhando quem encontrasse sozinho” (FREYRE, 2012, pos. 616).

Empregando recursos retóricos característicos das narrativas de horror — como a ameaça do sobrenatural, a violência, a construção da atmosfera e a intensificação do suspense, as elipses e a desaceleração da narrativa antecedente ao desenlace —, Márcio Benjamin resgata essa voz das noites fundas do sertão, povoadas por espectros e lendas, convidando o leitor a ouvi-la com os olhos até que o golpe final do assombro seja desferido.

Corporificada por meio das marcas da oralidade, a narração constitui-se como estratégia retórica eficaz, uma vez que remonta aos tempos anteriores à letra e, assim, torna-se passível de despertar o medo em sua forma mais rudimentar. O reconhecimento e a copresença que constituem a *performance* assumem tonalidades sinistras, acentuando o “mistério” que, de acordo com Zumthor,

continua a se reproduzir incansavelmente hoje, a despeito da acumulação, em torno de nós, de ‘engenhocas’ representando aquilo que, por antífrase, chamamos de progresso; a se reproduzir, cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com suas carnes e suas rugas, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala. (2018, p.24)

### 3.2 Uma estilística contemporânea do arrepio em “A idade da revelação”, de João Paulo Parisio

Estrutura e estratégia diversas daquelas elaboradas por Márcio Benjamin caracterizam o trabalho do poeta, contista e romancista pernambucano João Paulo Parisio, cuja obra parece percorrer direção contrária à do autor potiguar. Os dispositivos oralizantes não marcam as narrativas de Parisio; em vez disso, elas exploram em profundidade as potências composicionais do enunciado como escritura — termo aqui compreendido como *écriture*, que, na acepção de Leyla Perrone-Moisés à luz de Roland Barthes, traduz a “escrita da alta modernidade poética, experimental, musical, fragmentária, mais alusiva do que representativa” (PERRONE-MOISÉS, 2020, p.115)

Na obra de Parisio, essa concepção implica inúmeros procedimentos, como a dedicação esmerada à musicalidade e à cadência do texto, o resgate de vocábulos arcaicos, o manuseio de arrojadas figuras de linguagem, as interferências na diagramação da página, a subversão de certas normas, a aglutinação de palavras (e de seus significados) à moda, guardadas as devidas diferenças, de Guimarães Rosa, ou mesmo a reinvenção de verbos e substantivos, à maneira, por exemplo, de João Cabral de Melo Neto. A leitura de qualquer um dos contos das coletâneas *Legião anônima* (Cepe), publicada em 2014, e *Homens e outros animais fabulosos* (Patuá), lançada em 2018, torna evidente que a prosa do ficcionista nascido em 1982 no Recife define-se pela estilística da palavra *lida*, diferentemente da palavra *falada* perseguida pelo escritor do Rio Grande do Norte.

Também na vinculação a gêneros e modos literários, Benjamin e Parisio diferenciam-se. Enquanto o primeiro se filia declaradamente à ficção de horror em todas as suas obras publicadas até o presente, o segundo movimenta-se entre o insólito, o neofantástico, a fantasia e, outrossim, o horror, raras vezes se detendo em algum deles. Tal trânsito se estende aos formatos de narrativa, dado que crônicas, microcontos, fragmentos e ensaios se plasmam em uma tessitura que, assim como seus enunciados, desafia categorizações, em procedimentos cujo exemplo mais bem acabado é o romance *Retrocausalidade* (Cepe), publicado em dezembro de 2020.

Uma possível exceção a essa qualidade tangencial e esquiva dos enredos de Parisio é o conto “A idade da revelação”. A narrativa consta em *Homens e outros animais fabulosos* e carrega, em sua fatura, a vibração e a intencionalidade do horror, ainda que resvale na ficção

científica, ao relacionar o rito de passagem da infância à adolescência a um pavoroso acontecimento que, por si só, seria suficiente para deflagrar o assombro. Embora dividido em três capítulos, o relato compõe-se, grosso modo, de dois atos: o primeiro e mais extenso é a apresentação da protagonista e os preparativos intelectuais empreendidos pelo pai para a transformação que ela sofrerá, ao passo que o segundo ato compreende a revelação em si, e as macabras lembranças por ela trazidas. Como se verá, o horror concentra-se nessa instância, enquanto o primeiro ato apresenta uma calculada *mise-en-scène* na qual o suspense ganha construção com vagar e lirismo.

A escritura, por sua vez, é fundamental para incitar a expectativa e o assombro. Minuciosamente trabalhado e ambíguo, o texto demanda do leitor atenção redobrada para certas nuances que podem conferir mais intensidade ao arrepio. Um exemplo é a frase que inaugura o relato: “Clara despertei na escuridão hermética do quarto” (PARISIO, 2018, p.51). Ora, o vocábulo “clara” é um adjetivo ou um substantivo próprio? A sequência da narração mostra tratar-se do segundo caso: “Movera-se muito enquanto dormia, de modo que se encontrava agora com a cabeça bem onde deveriam estar os pés” (PARISIO, 2018, p.51). “Clara” é o nome da protagonista, uma menina de dez anos de idade às vésperas de completar onze; assim sendo, o deslocamento do verbo conjugado na primeira pessoa já causa certo incômodo — uma transgressão que parece fortuita, mas que, no segundo ato do conto, se justifica pela reviravolta sofrida pela personagem.

Antes, porém, Clara é apenas uma moça que desperta na noite anterior ao dia de seu aniversário. Está em sua casa, onde mora com os pais e o irmãozinho, ainda pequeno, e pela qual sai caminhando até deter-se diante de uma janela aberta para contemplar uma paisagem rica em presságios:

O mundo quedava-se silente. Nem sequer a fragrância infalível dos jasmims se fazia sentir. Nuvens paralíticas, parecendo uma manada adormecida de animalões etéreos, interceptavam a reverberação tênue das estrelas. As matas, talvez por recobrirem morros e grotões, sugeriam-lhe ingentes felinos acachapados, à espreita – de quê? A estrada, branca naquela época de estio, ainda se distinguia. Sinuosa, era uma serpente, tão sorrateira. Não se percebia seu movimento, no entanto era constante, obstinado. Talvez fosse abocanhar a cidade, muito ou pouco além dos montes onde desaparecia, não sabia bem, logo muito longe, pois toda distância desconhecida se alarga como o ventre da serpente quando comesse a cidade. Mas não naquela hora cristalizada enquanto ela mesma estava imóvel feito um caminho. Ainda bem: as coisas só viravam o que eram quando não podiam fazer nada. (PARISIO, 2018, 51-52)

Note-se, no trecho, a sensibilidade da protagonista para uma ameaça velada, que se vai manifestando de forma subjacente à trama. A essa percepção soma-se o incômodo que a menina costuma sentir quando ouve os pais sussurrando no escuro, “como se falassem de coisas escusas” (PARISIO, 2018, p.51), o que acontece com frequência. São impressões subjetivas e dados objetivos que oferecem indícios da revelação vindoura, estando distribuídos ao longo do primeiro ato do relato. Outra pista, mais contundente, é fornecida pelo episódio dos pássaros que confundem a casa com uma nuvem e chocam-se contra ela. Alguns sobrevivem e, graças aos cuidados de Clara, voltam a voar; outros morrem e são por ela enterrados atrás da casa, “na orla de um pomar que ganhara a qualidade de bosque sagrado” (PARISIO, 2018, p.54). A experiência conduz a protagonista a uma reflexão sobre mortalidade que, em certa medida, pavimentará o caminho ao segundo ato da narrativa.

Cabe apontar que, diferentemente dos contos de horror sertanejo de Márcio Benjamin, a espacialidade geográfica em “A idade da revelação” é indeterminada. Sabe-se apenas que a família vive isolada: “A casa solitária ficava no alto de um cômodo íngreme e igualmente solitário de onde se descortinava toda a paisagem, até os montes, além dos quais ficava a cidade” (PARISIO, 2018, p.53). Curiosamente, a não figuração do território e da cultura brasileiros no plano ficcional do horror torna-se, também, um dos marcadores de obras do gênero no país — não apenas no contexto atual, no qual inúmeros títulos reproduzem fórmulas e temáticas de narrativas estadunidenses e europeias, como também na historiografia aqui analisada, o que é exemplificado por títulos como *Noite na taverna*, *O satanás em Iglawaburg* e pela obra de Rubens Francisco Lucchetti, entre outras. No caso do conto de João Paulo Parisio, apenas algumas interjeições de Clara (“Eita” e “O-bá!”, pg.63) e menções a livros utilizados em sua formação (série *Conhecer e História Ilustrada da Ciência*) sinalizam vaga vinculação espacial/temporal da narrativa.

De volta ao relato e à protagonista contemplando a paisagem noturna, dá-se uma longa digressão por meio da qual se apreendem importantes informações a respeito da personagem. No trecho, ocorre a substituição do tempo físico pelo psicológico, conforme postulado por Benedito Nunes, pois “a experiência do movimento exterior das coisas” (NUNES, 2013, p.18) dá lugar à vivência da sucessão estados internos, e à sua “permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas” (NUNES, 2013, p.19). A partir dessa ruptura, revela-se que o isolamento da família não é apenas geográfico, mas também social: os pais haviam retirado Clara da escola porque “o mundo estava contaminado” (PARISIO,

2018, p.56) e porque ela demonstrava inteligência fora do comum; também têm lugar os complexos debates entre a menina e o pai sobre a transcendência da alma.

Os diálogos iniciam-se após ela escavar as covinhas dos pássaros vitimados pelo choque contra a casa e deparar-se com nada além de ossinhos, quando imaginava encontrar o mundo dos mortos dos sumérios descrito pelo pai alguns momentos antes — seria um lugar “onde as almas deviam se resignar e atravessar a eternidade com as asas tolhidas” (PARISIO, 2018, p.55). No *flashback*, Clara desespera-se com o achado, e a mãe irrita-se com o “sabichonismo” do marido; este, porém, menciona algo sobre terem de “preparar” a filha, para assombro da esposa.

O fato é que a ocorrência semeia uma poderosa indagação na cabeça da menina: como a alma podia ser ilimitada no tempo e livre no espaço se era guardada por “um corpo tão limitado e escravo de ambos” (PARISIO, 2018, p.56)? Em busca de respostas, a narração assume a forma de um breve ensaio filosófico cuja tese é associar a alma à classe dos números transcendentais, ou infinitos, como o *pi*. “Talvez cada alma humana fosse um número transcendente único, irrepitível e, claro, interminável, e talvez por isso no Juízo Final todos fossem retornar aos corpos originais, pois só a eles correspondiam” (PARISIO, 2018, p.57), argumenta o pai de Clara, que dedica aos matemáticos um respeito “de hindu de casta intermediária aos brâmanes” (PARISIO, 2018, p.57).

Ele prossegue em seu raciocínio e demonstra erudição ao citar teorias do matemático alemão Georg Cantor, de Pitágoras e de um de seus seguidores, Hipaso de Metaponto, a respeito da superabundância e da irracionalidade dos números transcendentais. A menina acompanha-o com um “ar carregado mas aceso, parecendo absorver, reconcentrada, uma corrente elétrica de alta voltagem a percorrê-la em circuito fechado, uma música interior de intensidade pouco tolerável” (PARISIO, 2018, p.58) — note-se como o acréscimo do prefixo “re” amplifica a significação do adjetivo “concentrada”. De certa forma, o trecho ensaístico exerce a função de iniciar *intelectualmente* a protagonista, com o pai projetando-a em um labirinto de aporias e paradoxos, “como Ícaro por Dédalo” (PARISIO, 2018, p.59). Restará a revelação corpórea, essa sim marcada pela violência e pelo horror, e que ocorrerá pouco depois de encerrada a digressão da personagem, ao final do primeiro capítulo.

No início do segundo capítulo, a narrativa retoma o tempo físico e Clara segue contemplando a paisagem noturna. Tudo ao redor, longe como perto, está em suspense e silêncio; não há sinal sequer da “fauna multiforme que costumava pulular ali sobretudo

àquela hora” (PARISIO, 2018, p.61). Soa apenas o tique-taque do relógio, e ele indica já ter passado da meia-noite. Ou seja, a protagonista acaba de completar onze anos. Aqui, a narração detém-se na transformação física que começara a conduzir a menina à adolescência, sublinhando a lanugem no púbis e os mamilos que faziam relevo e roçavam nos tecidos causando “apreensão aprazível” (PARISIO, 2018, p.62). A transformação repercute na grande borboleta azul que Clara vê na ponta de uma mesa. Cabe frisar que, de acordo com a entomologia, o inseto surge de uma pupa, ou crisálida, após sair de sua fase larval, o que, como se verá, condiz com o desfecho ocorrido à personagem. Há, ainda, um fato novo: “um som agudo e contínuo, mas de maneira alguma monótono, uma harmonia irreduzível e sem padrão, absorvente” (PARISIO, 2018, p.62), que ela de início confunde com o zumbido em seu ouvido.

Nesse momento, a protagonista é surpreendida pelo surgimento dos pais no escuro, que a parabenizam. Em um breve diálogo, a família aventa uma ida à cidade, ao médico, para examinar a causa daquele estranho som ouvido por Clara. E ela mostra-se excitada com a possibilidade. Tem início uma nova (porém breve) digressão, agora eivada de sensualidade, na qual é evocado um passeio pelo espaço urbano ocorrido um ano antes em que os homens nas ruas olhavam para a mãe com cobiça. Isso remete Clara à “velha parábola da sementinha plantada no ventre da mãe” (PARISIO, 2018, p.64), e à especulação sobre o ato sexual. Perdida entre devaneios, ela é surpreendida pela genitora, que lhe pergunta se quer receber o presente. Ao responder afirmativamente, a protagonista ouve a seguinte ordem: “Então feche os olhos, minha *borboletinha*” (PARISIO, 2018, p.66, destaque nosso).

Aqui, a narração muda de temperatura e tonalidade. A menção ao inseto pela mãe inquieta a moça, sobressaltando-a “como se uma mão pousasse em nosso ombro quando deveríamos estar sozinhos” (PARISIO, 2018, p.66). Clara fecha os olhos sentindo de novo o temor de quando seus pais conversam às escondidas. O suspense intensifica-se pela frase “Os segundos esticavam-se até o limite, cordas do instrumento da eternidade, para somente aí partirem-se e cederem lugar ao próximo” (PARISIO, 2018, p.66). Ela ouve, então, que “Seu presente é a Revelação” (PARISIO, 2018, p.66) — a frase está solitária no espaço branco da página, destacada do corpo da narração, sendo capaz de absorver toda a atenção do leitor; e a utilização de maiúscula em “Revelação” confere ainda mais importância ao momento.

Ao abrir os olhos, a protagonista depara-se com uma imagem apavorante. Antes de descrevê-la, contudo, o enunciado esmiúça o impacto da cena em Clara, assim atijando ainda

mais a curiosidade e a expectativa de leitores. Os símiles concebidos pelo texto compõem uma paisagem íntima desolada, envolta por uma atmosfera de sinistro sonho:

Devagar, escancararam-se olhos e boca como portais secretos na face de uma escarpa, encobertos por séculos de vegetação. O horror se disseminou em sua face e o grito não expelido voltou-se para dentro, uma onda que devastou sua paisagem interior, cuidadosamente cultivada por um lado e livremente desenvolvida por outro ao longo de onze anos. Fez de seus bosques carvão, de seus jardins desolação, de sua fauna fósseis, de seus lagos cretas, de seus mares xeóis, de suas montanhas catrevagem, de seus palácios ruínas, de sua atmosfera vácuo, restando apenas um deserto asfixiante, uma lua instantânea. (PARISIO, 2018, p.66-67)

As analogias promovem um violento desvio no curso da narrativa, pois descrevem a extinção sumária do universo interior de Clara existente até então. O cataclismo é causado pela revelação de que, diante dela, estão não os pais, mas dois seres de altura algo sobre-humana, brancos a ponto de serem transparentes e de se poder ver seus órgãos internos funcionando, esguios e esbeltos, de músculos retesados e a curvatura das costas muito acentuada. A descrição de suas cabeças busca acentuar o assombro: “Tinham crânios desenvolvidos e acabados, olhos negros, sobressaídos e sem pálpebras, redondos e indivisos, narizes quase resumidos aos orifícios das narinas, bocas rasgadas e sem lábios” (PARISIO, 2018, p.67). Deles emana, ainda, frio e fedor, legítimas monstruosidades que são.

Arrebatada pelo pavor, Clara dispara rumo ao quarto do irmãozinho. Encontra-o sentado estranhamente em seu berço, olhando para a porta como se a esperasse. Ao vê-la, ele pronuncia: “Seja bem-vinda, irmãzinha” (PARISIO, 2018, p.68). Novamente tem-se uma formulação em destaque na página, isolada do corpo do texto. A protagonista então sai correndo da casa e corre pela mata noturna até chegar à exaustão em um lamaçal, imaginando ter de viver completamente sozinha, como uma garota selvagem. É acompanhada apenas por aquele ruído contínuo, agudo, uma “díxima melódica” (PARISIO, 2018, p.68) — e a expressão conflagra outra revelação: a consciência de que o som representa o número transcendente de sua alma, expresso em linguagem musical. Trata-se, a moça compreende, da única chance de imortalidade que pode ter. Ela enfim descobre ser “Imortalizadora”, ou seja, uma criatura aparentemente alienígena, assim como seus supostos pais e irmãozinho. Uma afirmação sucinta, mais uma vez afastada do corpo do texto, concentra em si todo o significado da assustadora revelação: “Lembro-me” (PARISIO, *Ibid.*, p.69).

A frase encerra o segundo capítulo; caberá ao terceiro a elucidação de tudo, incluindo um minucioso e macabro relato de como Clara e sua “família” chegaram ao planeta e tomaram os corpos humanos, ou os “imortalizados”, que habitam como crisálidas. Antes,

porém, encena-se uma passagem amena e solar, de celebração familiar, com a volta para casa da protagonista após a noite epifânica. Está consciente de sua antiga/nova natureza, sobre a qual indaga os pais; e os dois explicam que ela havia se esquecido ao longo da infância, tendo “hibernado”, assim como eles. O irmãozinho, por outro lado, ainda se lembra, mas fatalmente se esquecerá, sendo necessário recordá-lo quando fizer onze anos. Clara também os questiona sobre o motivo do esquecimento, e a explicação tem matiz psicanalítico: “A personalidade [dos imortalizados] quer esquecer-nos, tende a empurrar-nos para o inconsciente” (PARISIO, 2018, p.70), explica a mãe.

Eles, os imortalizadores, não herdam apenas a superfície, mas também as profundezas daqueles que possuem. Dessa forma, a revelação assume também uma qualidade de *infamiliar (unheimlich)* freudiano, à medida que o que vem à tona – física e intelectualmente – é algo que estava oculto, recalcado. Tal movimento contribui para a expressão do horror no plano diegético, de Clara, que aos poucos vai se lembrando da verdadeira natureza daquilo que a habita/possui.

Para provocar mais recordações e completar a revelação, os pais conduzem a protagonista para um ambiente secreto, cuja passagem fica atrás de um armário da cozinha. Um cômodo sombrio e úmido, cujo piso de terra o pai cava até desvelar três esqueletos, “dois adultos e um infantil entre eles, cujas marcas, entre pontuais e fundas e alongadas e rasas, sugeriam que presas agudas tinham não apenas mordido como raspado a carne” (PARISIO, 2018, p.71). Neste momento, as lembranças completam-se — e é a escritura que o revela, dado que a narração se transfere da terceira para a primeira pessoa; ou melhor, retorna para a primeira pessoa, considerando-se a primeira frase da narrativa: “*Lembrou-se* claramente da noite da chegada. De uma elevação do terreno a mais de um quilômetro de distância, *tinhamos* visto a família reunida ao redor da mesa na hora do jantar” (PARISIO, 2018, p.71, destaques nossos). A partir daí, a “imortalizadora” assume o relato, empreendendo uma última e macabra revelação: o ataque da família por parte das entidades, assim enunciado:

Durante a madrugada, penetramos na casa. Abrimos com delicadeza a porta do quarto no fim do corredor e deixamo-nos contemplar. Quando o pai tentou pegar o revólver no criado-mudo, cada um de nós alcançou sua vítima com um único movimento resoluto, inequívoco. Antes de mais nada beijamos suas bocas, enroscando nas línguas vermelhas as nossas, longas, negras e em forma de cunha, e antes de tudo lambemos cada milímetro de seus corpos, antiungindo-os com nossas babas visguentas e cristalinas” (PARISIO, 2018, p.72).

Trata-se de um “embalsamento invertido”, estágio necessário para a aniquilação da família. Os três então ficam imobilizados, ainda que não anestesiados: seus olhos se movem com liberdade. Foram “atiungidos”, conforme indica a aglutinação dos verbos atingir e ungir, o que confere à cena um caráter de sacralidade e brutalidade a um só tempo. Assim sendo, tornam-se prisioneiros em seus corpos, mantendo-se conscientes, o que torna a sequência do relato mais terrível, pois:

Pusemos a devorá-los vivos, conforme também está prescrito e é imprescindível ao êxito da operação, memorizando-lhes os corpos e incorporando-lhes as memórias, assimilando-os em tudo — quase. Clara ainda soltava murmúrios informes enquanto eu abocanhava grandes nacos de panturrilha, tentara chamar pelos pais, que tentavam chamar por ela. Cuspí as falanges dos dedos uma a uma, encontrei no estômago os restos do último repasto, suguei os intestinos à macarrão. O fígado era deliciosamente amargo, o globo ocular direito dessorara e murchara enquanto trespassado, chupei com vigor o tutano dos fêmures e das vértebras, até que restaram apenas o coração, o olho direito e — o cérebro. (PARISIO, 2018, p.72)

Passado o assombro inicial, o episódio parece assumir ares de um grotesco e ruidoso banquete. É nítida a visualidade da cena em que os três imortalizadores devoram os imortalizados, enriquecida por detalhes que remetem a um festim da Roma antiga. Também se destacam os ruídos da devoração, o abocanhar da panturrilha, o cuspir das falanges, o partir de ossos, o chupar da medula e do intestino, o mastigar do fígado, a perfuração do olho. Em certo momento, cogita-se tratar-se de algum animal qualquer a ser banqueteadado, e não seres humanos. Mas a narração não permite enganos: “o coração ainda pulsava, o olho ainda olhava, o cérebro ainda pensava; logo, ela ainda existia” (PARISIO, 2018, pg.72-73). É a menina Clara que está sendo devorada, e o ato, novamente remetendo a um banquete romano, torna-se luxurioso:

segurei a glândula pineal, iguaria máxima. Soltei-a no abismo da boca. Cereja. Quase desfaleci de deleite, o êxtase muito mais que gustativo, transcendental. [...] Sentindo a saciedade mas conservando a volúpia, lambi a caixa craniana até não restar vestígio de tecido mole (PARISIO, 2018, p.73)

No último parágrafo da narrativa, resta uma revelação final: há uma quinta criatura na casa, “deitada de lado, a cabeça recostada como num travesseiro, que com os descomunaizitos olhos de azeviche observava a cena de dentro de um útero — hermético, hermético, hermético útero” (PARISIO, 2018, pg.73). Novamente o caráter esquivo do enunciado demanda uma leitura, ou mesmo uma releitura, atenta para que os pontos se interliguem, pois trata-se de uma outra criatura na barriga da mãe — o que indica que o irmãozinho de Clara, o imortalizado, também haverá de ser devorado/incorporado em breve. Cumpre notar, ainda, a

camada de significado histórico e cultural de que o ato canibal se reveste. Ao devorarem os imortalizados, os imortalizadores incorporam-lhes as memórias e memorizam-lhes os corpos, *assimilando-os* em tudo. Torna-se inevitável a associação com o movimento antropofágico, em que “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1976, p.01). Para além do aspecto grotesco da cena final, o horror elaborado por João Paulo Parisio também emana dessa assimilação, o resultado da aniquilação da personagem que por boa parte da narrativa se pronunciou.

Ao término da leitura, o tema da revelação adquire uma nova e espantosa dimensão. No plano diegético, tem-se a passagem da infância à adolescência convertido em um rito macabro e sangrento; precede-o o desvelar intelectual da protagonista, incitada à reflexão filosófica por seu extraordinário pai. Precede-o também a descoberta da real natureza da personagem, que se revela monstruosa, assim como a sua suposta família. No plano do enunciado, a revelação opera-se por meio da mudança no ponto de vista da narração, da terceira para a primeira pessoa, em um hábil procedimento que favorece o arrepio da descoberta no leitor.

A escritura de Parisio ainda se orna de detalhes e pistas que enriquecem o relato, em um ímpeto que se pode categorizar como *maneirista*. No seminal estudo *Maneirismo: A crise da Renascença e a origem da Arte Moderna*, Arnold Hauser chama a atenção para o caráter ornamental deste movimento artístico observado na Itália do século XVI: “os detalhes são frequentemente apresentados com rara agudeza e extremo realismo, mantendo assim estreita semelhança com a estrutura dos sonhos” (HAUSER, 1976, p.42). Mais adiante, o historiador da arte tece comentários que podem aplicar-se à escrita de Parisio. De acordo com ele, o gesto maneirista

não só rejeita a realidade natural, não só a distorce mas até certo ponto a substitui por formas completamente imaginárias ou abstratas. Em vez de copiar objetos da experiência real, interpretando-os ou descrevendo e analisando seu impacto, procura criar novos objetos e enriquecer o mundo da experiência através de artefatos autônomos (HAUSER, 1976, p.43)

Ora, o texto de “A idade da revelação” tem uma qualidade inventiva que, em determinados momentos, tange a abstração — como, por exemplo, a utilização da aglutinação “antiungindo”, ou a repetição, no último período da narrativa, do termo “hermético” por três vezes para qualificar o útero de onde o nascituro acompanha a cena final. São, entre outros, artefatos da escritura que emanam luz própria, independentes da composição ficcional. A

expressão maneirista, prossegue Hauser, apresenta, por um lado, uma tendência introvertida e espiritual, e, por outro, uma tendência extrovertida e decorativa; assim, é “estilo dilacerado por impulsos conflitantes” (HAUSER, 1976, p.43).

Da mesma forma, o conto lança-se nessas duas direções em tese opostas: vai rumo à introversão transcendental de personagens apartadas no tempo e no espaço, ou mesmo sem tempo e espaço definidos nesse universo ficcional bastante particular; e vai rumo à exuberância narrativa, cujos adornos também remetem à estilística barroca. Observe-se que Parisio recorre ao passado para dar forma à sua escritura — o que não significa a simples emulação estilística, visto que o caráter ornamental do texto se atualiza com procedimentos tipicamente modernistas, como a criação de neologismos e de palavras-valise por meio de aglutinação, e os experimentos com a disposição do texto na página. Trata-se de uma atitude artística que Perrone-Moisés entende por definidora de ficcionistas do século XXI:

Ao longo do século passado, a ficção tentou libertar-se das convenções narrativas anteriores, com o “fluxo da consciência” (Virginia Woolf), a criação de uma nova linguagem baseada em trocadilhos e palavras-valise (Joyce), o estilo telegráfico (Oswald de Andrade) e a representação neutra do real (o *nouveau roman* francês). Todas essas experiências foram assimiladas pelos escritores contemporâneos, que ora lhes dão uma continuidade, ora as ignoram, praticando tranquilamente qualquer tipo de estilo do passado, sem a preocupação modernista com o novo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.45)

Há, ainda, um último atributo do relato que o projeta em territórios sinistros e, por isso, aqui merece atenção: a intertextualidade. Além das menções a livros que alicerçam a educação caseira de Clara, como a série *Conhecer* e um exemplar de *História Ilustrada da Ciência* (ambos advindos da década de 1980), tem-se também a alusão ao *Malleus Maleficarum*, ou *O Martelo das Feiticeiras*, manual de inquisição datado do século XV escrito por dois monges alemães, Heinrich Kraemer e James Sprenger.

Com a forma de tratado, o livro compila o saber e os medos da época, fornecendo argumentos para a caça às bruxas e instruções de como realizá-la. Tornou-se, ao longo dos séculos, epítome da infâmia e da misoginia, sendo imediatamente associado a um período obscurantista da história ocidental, bem como carregado de magia e superstição. Em outras palavras, assumiu o estatuto de um livro proibido, ou maldito. Por isso, não é rara a menção ao tomo em narrativas de horror como procedimento para *pesar* a atmosfera — ele figura em alguns contos de H.P. Lovecraft e em títulos de Stephen King, entre outros. Em “A idade da revelação”, a citação ocorre após Clara descobrir que os pássaros não estão vivos embaixo da terra. Neste momento, a mãe faz desaparecer da estante livros que ofereçam perigo à moça,

em um “*Index Librorum Prohibitorum*” (PARISIO, 2018, p.56), seu “índice dos livros proibidos” particular; e dessa lista também faz parte o *Malleus Maleficarum*. A menção é pontual, mas, somando-se à alusão ao documento da Igreja Católica que interditava obras consideradas heréticas, contribui para inserir o conto na categoria ficcional do horror.

Aqui, defende-se que essas características composicionais favorecem o efeito do arrepio perseguido pelo conto de João Paulo Parisio. Ao apropriar-se deliberadamente de estilos do passado, como afiança Perrone-Moisés, e combiná-los a técnicas modernistas, o autor insere-se em um contexto contemporâneo; e, no caso de “A idade da revelação”, esses procedimentos podem amplificar o horror deflagrado pela história, dado que a escritura contém desvios e transgressões capazes de causar inquietação e servem, também, à proposta da revelação em um outro plano de significado. Nesse sentido, a atenção dedicada por Parisio aos detalhes (tanto em níveis de enredo quanto de enunciado) permite uma aproximação, ainda que acanhada, da prosa da estadunidense Shirley Jackson, reconhecida por seu caráter também ornamental, característico de um modernismo tardio.

No caso de Jackson, e especificamente dos romances *A assombração da casa da colina* (1959) e *Sempre vivemos no castelo* (1962), observam-se intensas imersões no plano psicológico de personagens; tanto enredo quanto enunciado oferecem pormenores e pistas falsas cuja função é distrair a leitura para ocorrências arrepiantes, frequentemente confundidas com perturbações psiquiátricas. Já Parisio trabalha para que os ornamentos *engrandeçam* a dimensão do assombro. Ao buscar no passado e em outros continentes algumas das técnicas com que narra, o autor pernambucano mostra-se também interessado apenas no que não é seu, à moda das monstruosas criaturas de “A idade da revelação”. Trata-se de uma postura diversa daquela apresentada por Márcio Benjamin, mas não menos contemporânea — nem menos brasileira.

### 3.3 Cinema e literatura de horror em diálogo no conto “Um invasor”, de Cláudia Lemes

Uma das características centrais da produção de horror sempre foi o *mutualismo* entre diferentes linguagens. Desde os primórdios do cinema, no final do século XIX e começo do XX, realizadores recorrem à literatura do assombro para elaborar suas narrativas, em um intercâmbio que, com o tempo, só fez intensificar-se. Mesmo antes, no século XIX, teatro e narrativas literárias mantiveram estreitas e recorrentes relações — cabe mencionar que obras como *Frankenstein*, *O médico e o monstro* e *Drácula* foram levadas aos palcos poucos anos após suas primeiras publicações. À medida que as décadas transcorrem, novas mídias entram em cena, com destaque para as histórias em quadrinhos e, mais recentemente, os jogos eletrônicos e as séries.

Assim sendo, no início da terceira década do século XXI, livros, filmes, narrativas seriadas, HQs e *games* constituem um sistema no qual há contínua e intensa troca, que toma a forma de adaptações, apropriações, interpretações mais livres e obras derivadas (ou *spin-offs*), entre outras. Ao longo do século XX e nas duas décadas do XXI, o compasso desses movimentos vem sendo predominantemente ditado pelo cinema; no entanto, com o advento de plataformas de *streaming*, as narrativas em série passaram a protagonizar o espaço. Com efeito, coube e cabe, tanto a filmes quanto a séries, alavancar a fama de ficcionistas de horror como Stephen King, Clive Barker e Anne Rice, cujas adaptações resultaram milhões de exemplares vendidos em todo o mundo.

No Brasil, em particular, essa dinâmica prevalece. Em um país que ocupa a segunda posição no *ranking* de consumo global de *streaming*<sup>70</sup> e cuja população passa, em média, mais de dez horas diárias conectada à internet<sup>71</sup>, o audiovisual exerce imensa influência na produção de horrores literários, tanto em relação a temas quanto na utilização de técnicas narrativas. Incontáveis ficcionistas declaram esse influxo. E a leitura de inúmeras obras o revelam como a primazia da visualidade, os ângulos narrativos, a composição de personagens, os diálogos e as soluções de enredo, entre outros aspectos, confirmam o tributo

---

<sup>70</sup> De acordo com matéria de agosto de 2021. Fonte:

<https://www.uol.com.br/splash/colunas/guilherme-ravache/2021/08/12/brasil-e-segundo-do-mundo-em-streaming-e-crescimento-do-disney-surpreende.htm>

<sup>71</sup> De acordo com o relatório Global Digital Report 2021. Fonte:

<https://www.hootsuite.com/pt/recursos/digital-trends>

do horror literário nacional pago ao cinema do gênero — em especial aquele produzido nos Estados Unidos e em países europeus.

O conto “Um invasor”, de autoria da escritora paulista Cláudia Lemes, insere-se nesse contexto. Foi publicado na antologia *Mulheres vs. Monstros*, datada de 2019, de cuja organização se encarregou a própria Lemes e que, como o nome indica, teve a proposta de homenagear o protagonismo feminino em narrativas assustadoras. Com esse intuito, ficcionistas de todo o país foram convidados a selecionar célebres personagens femininas do cinema, da mitologia, da história ou da própria literatura para elaborar suas histórias. O convite foi acompanhado por um curioso pedido: o de que, junto com as narrativas, fosse entregue um breve artigo defendendo a escolha de determinada personagem. Tal aparato textual constitui um relevante documento de referências de escritoras e escritores nacionais de horror, no qual se comprova a predominância de narrativas audiovisuais no imaginário contemporâneo: nos onze contos da antologia, seis derivam de filmes e séries.

Em seu relato, Cláudia Lemes inspira-se em alguns filmes da franquia estadunidense *Halloween*, que tem origem na obra homônima de 1978 criada pelo cineasta John Carpenter e pela produtora e roteirista Debra Hill. A heroína de “Um invasor” homenageia diferentes versões de Laurie Strode, em especial a personagem interpretada por Jamie Lee Curtis no primeiro e segundo títulos da série, e no *reboot* de 2018, ou uma nova versão para a sequência da história; e o vilão é inspirado em Michael Myers<sup>72</sup>, o antagonista da série. “Strode sempre foi minha preferida entre as *final girls*, e Michael a melhor personificação dos meus medos cultivados desde menina” (LEMES, 2019, p.49), afirma a autora no texto em que justifica a decisão. Cabe mencionar que a expressão *final girl*, ou “última garota”, tem origem no cinema e representa a personagem sobrevivente à matança promovida por monstros ou psicopatas, com frequência derrotando-os.

No conto de Lemes, a *final girl* Laurie Strode é personificada por uma jovem narradora protagonista que, certa noite, é chamada para cuidar dos filhos de um casal morador de seu bairro. Não se trata de um serviço de babá, mas de *baby-sitter*, pois é nessa condição que a moça oferece seus préstimos à vizinhança: “a classe média brasileira adora fingir que é americana; por que não usar isso a meu favor?” (LEMES, 2019, p.208),

---

<sup>72</sup> No filme de 1978, Michael Myers é interpretado por três atores: Nick Castle, Tony Moran e Tommy Lee Wallace.

pergunta-se ela em uma das ponderações sarcásticas que profere ao longo da história, quase como uma voz em *off* a conferir também certo humor à narração.

A composição da personagem remete em especial ao filme original de *Halloween*, no qual Laurie Strode, então com 17 anos, cuida de crianças durante a noite do dia das bruxas na qual o assassino começa a atacar. Há uma importante diferença entre ambas as narrativas, contudo: a fonte do horror. Na obra de John Carpenter, Michael Myers é um fugitivo de um hospital psiquiátrico; já “Um invasor”, embora emule o suspense do perigo à espreita, pretende arrepios de natureza diversa, como se verá, chegando ao ponto de subverter a expectativa inerente às narrativas de assassinos psicopatas.

Chama a atenção, de imediato, a narração em primeira pessoa e no tempo presente. Conforme observado em análises anteriores, trata-se de um procedimento retórico que se prova eficaz em narrativas de horror, pois aproxima – temporal e espacialmente – o leitor tanto de personagens, que serão os veículos de suas sensações e emoções na história, quanto da ocorrência deflagradora de calafrios. Tal recurso também favorece a composição da protagonista do conto, que, de modo franco e até brusco, vai se revelando obstinada. Logo no início, a jovem afirma sua paciência com crianças e confessa seu repúdio por adultos, “que tenho a tendência de odiar desavergonhadamente, assim como odeio baratas avançando em explosões pausadas de movimento, antenas longas sondando o ar por algo para contaminar” (LEMES, 2019, p.207). A associação aos insetos e a utilização do verbo “contaminar” são reveladores da visão de mundo da jovem; será essa concepção a desencadeadora do evento culminante na narrativa.

Após uma breve digressão na qual a narradora compartilha seu *modus operandi* para conseguir trabalhos e suas amargas impressões sobre adultos, a narração retoma o presente, quando os pais saem de casa animados com o tempo que terão apenas para si. Mateus e Sophia, seus filhos, também se empolgam com a companhia da babá, e a noite transcorre de maneira tranquila; após armar brincadeiras com as crianças e pedir o jantar por meio de um aplicativo, a protagonista dedica-se a lavar louça. Então, ao olhar pela janela, nota pela primeira vez algo suspeito: “Lá fora, o vento sacode um arbusto. É só quando baixo os olhos para um prato da Peppa Pig que me dou conta do que vi. Apenas *um* arbusto sacudiu suas folhas no quintal. Se tem uma coisa que sei sobre o vento é que ele não é seletivo” (LEMES, 2019, p.209, destaque da autora).

Aqui, tem-se a composição de uma cena de fortes contornos cinematográficos. É até possível visualizar os cortes secos por meio dos quais a câmera passa de subjetiva a objetiva, focalizando o arbusto em questão, de modo a acentuar o suspense do trecho. É também concebível imaginar a câmera subjetiva a partir de outro ponto de vista, como uma presença misteriosa atrás da protagonista, aproximando-se devagar.

Com efeito, ela verbaliza essa mesma suspeita, não sem tecer um comentário irônico a respeito da decoração: “O espaço atrás de mim parece estar ocupado com olhos mal-intencionados. Giro o corpo com vergonha do meu medo súbito, do meu coração disparado, apenas para encontrar a cozinha vazia. Nada além de granito reluzente e móveis planejados” (LEMES, 2019, p.2019). Ela então vai até a sala verificar as crianças, que estão desenhando tranquilamente, e é surpreendida por um “disparo agudo me tira o fôlego” (LEMES, 2019, p.2019). Trata-se do interfone, pois a comida havia chegado. Eis aí outro recurso fílmico, uma espécie de suave *jump scare* (“pular de susto”, em tradução livre), como é chamada a técnica narrativa que procura surpreender o público com súbitas mudanças na imagem e no som. Ao sair para pegar a entrega, a jovem já tem certeza de haver algo à espreita: “Eu viro o rosto à procura do que me observa, mas só vejo as árvores, os muros altos que separam esta casa das residências vizinhas, alguns brinquedos espalhados na grama” (LEMES, 2019, p.2019).

Após o jantar, as crianças adormecem na sala e a tensão recrudescer. A protagonista segue o protocolo das obras de suspense, ou seja, volta à cozinha para pegar uma faca, “Pesada e reluzente, porque rico é assim mesmo” (LEMES, 2019, p.211), e resolve vasculhar os cômodos da casa por ela reiterado. Tal decisão rende o seguinte comentário metaficcional: “Sei que só as burras do cinema passeiam pela casa devagar para conferir, soltando no ar o notório ‘quem está aí?’, mas não vou ter paz até ter certeza de que não há motivos para eu estar tão tensa” (LEMES, 2019, p.211); note-se, assim, o intenso diálogo do conto não apenas com o filme de John Carpenter, mas com o horizonte de expectativas composto por narrativas do gênero cinematográfico *slasher*. É possível anteciper cada atitude da protagonista, e a expectativa de ataques súbitos responde por grande parte dos arrepios. Em narrativas de suspense, essa antecipação tem a ver com informações de que personagens não dispõem, mas que leitores/espectadores receberam, contraste que compõe a essência da tensão cinemática, conforme estabelecida por Alfred Hitchcock. Ao diferenciar o suspense do puro choque em um seminário para o American Film Institute, o cineasta explica:

quatro pessoas estão sentadas ao redor de uma mesa falando sobre *baseball* ou qualquer outra coisa. Bastante tedioso. De repente, uma bomba é detonada e explode todo mundo pelos ares. O que o público sente? Dez segundos de choque. Agora, pegue a mesma cena e avise a audiência que há uma bomba sob aquela mesa, que vai disparar em cinco minutos. A emoção será totalmente diferente, porque você deu essa informação. [...] Agora, a conversa sobre *baseball* se torna muito assustadora<sup>73</sup> (HITCHCOCK, 2008)

Filmes da franquia *Halloween* e incontáveis narrativas similares trabalham com esse fluxo descompassado de informações. Os espectadores *sabem* que o vilão está na casa, atrás da porta ou dentro do armário; suas vítimas, por outro lado, não. Assim, é significativo que, em “Um invasor”, a narradora, ao circular pela casa à procura do antagonista, esconda-se especificamente dentro de um armário na suíte principal, aguardando o ataque. Além das ameaças contidas em filmes do gênero, cujas lembranças assolam a protagonista em suas andanças pela casa, o temor é alimentado pelas perspectivas da violenta cidade em que vive (não especificada no conto):

Já sinto minhas palmas suadas e meu medo é real agora, explorando um catálogo de notícias de jornal nas quais pessoas sofreram as torturas e humilhações mais depravadas e violentas nas mãos de marginais enfurecidos. Numa casa dessas, num bairro desses, o que eles fariam comigo? O que fariam com essas amáveis e frágeis criaturinhas dormindo na sala de TV? (LEMES, 2019, p.212)

Uma vez no armário, ela consegue relaxar e dialoga consigo mesma: “*Pronto. Você conferiu. Não há ninguém aqui. Todos estão seguros. Você foi boba, mas tudo bem ser boba de vez em quando, você mora numa cidade violenta onde coisas horríveis acontecem com pessoas boas*” (LEMES, 2019, p. 212). Entretanto, e aqui se tem outra repetição de procedimento narrativo inerente ao cinema de suspense e horror, é nos momentos de relaxamento que a ameaça ressurgue com força redobrada. Após uma breve espera, ela ouve um *click*, seguido de outro. A porta do armário é aberta e o perseguidor enfim revela-se: “Uma máscara sem expressão e dois pontos infinitos, pretos, me encarando” (LEMES, 2019, p.213). Trata-se de uma descrição fiel à máscara utilizada por Michael Myers.

Neste momento culminante, porém, “Um invasor” toma um rumo diverso da narrativa com a qual dialoga. Em vez de gritos frenéticos, novas perseguições e um eventual embate entre uma *final girl* e seu antagonista, a jovem narradora, ao descobrir quem a perscruta, profere: “— É só você. — Minha voz sai trêmula e baixa com minha respiração. — É só

---

<sup>73</sup> *Four people are sitting around a table, talking about baseball, whatever you like. Five minutes of it, really dull. Suddenly, a bomb goes off. Blows the people to smithens. What does the audience have? Ten seconds of shock. Now take the same scene and tell the audience there's a bomb under that table and that it will go off in five minutes. The whole emotion of yours is totally different, because you've given them that information [...]. Now, the conversation about baseball becomes very frightening.*

você, seu desgraçado.” (LEMES, 2019, p.213). A figura mascarada a ouve em silêncio e, nova surpresa, recua quando a protagonista se levanta e sai do armário. Ela parece ter a situação sob total controle enquanto desce as escadas, checa as crianças e devolve a reluzente faca “porque não vou mais precisar dela” (LEMES, 2019, p.213). Então, sai de casa acompanhada pela sinistra criatura, que vai logo atrás. Dirigem-se para a residência ao lado, que está vazia, à venda. Após saltarem o muro, caminham pelo jardim até se deterem perto de arbustos, e a narradora revela: “É ali, debaixo daquela árvore no jardim, que ele está” (LEMES, 2019, p.214).

Insurge aí a reviravolta no enredo, ou o *plot twist*, outra técnica narrativa a compor o horizonte de expectativas em narrativas cinematográficas e literárias de suspense e horror. Uma breve digressão da narradora, à moda do recurso cinematográfico do *flashback*, revela o ocorrido. Após chamar a figura mascarada pelo nome — Carlos César Mendonça —, pensa em sua esposa, Marília, e nos dois filhos do casal, a bebê Maitê e o garotinho Ben, de seis anos. Recorda-se de quando cuidava deles quando a família morava naquela residência, e dos sinais emitidos pelo menino: “medo de tudo, silêncio, cama sempre molhada de xixi, dificuldade para ir ao banheiro” (LEMES, 2019, p.214). Então, após pedir para Ben desenhar o pai, confirma-se sua suspeita: “lá estava, uma figura de palito no limiar da porta do quarto com um pênis pingando” (LEMES, 2019, p.214). Encerra-se o *flashback* e a protagonista encara o que explica ser “o espectro que minha mente criou” (LEMES, 2019, p.214), e cuja máscara semelhante à de Michael Myers, na verdade, é a impressão causada por feições cada vez mais apagadas em sua memória. O desfecho do conto reserva uma última revelação. Dirigindo-se ao fantasma, a jovem dispara: “Eles *não* vão descobrir o que eu fiz com você. A polícia encontrou suas fotos e vídeos, eles sabem o que você fazia e não se importam que morreu” (LEMES, 2019, p. 215, destaque da autora). A subversão ganha nova dimensão, pois a potencial vítima revela-se assassina e justiceira.

No artigo em que pondera sobre o conto, Cláudia Lemes evoca uma perturbadora figura masculina a frequentar seus sonhos desde criança. Ora o homem entrava coberto por um lençol em um elevador, ora a perseguia com uma máscara e uma faca para matá-la. Em um texto de matiz psicanalítica, ela atribui à manifestação o papel de tê-la despertado para “enfrentar certos medos profundos e começar a escrever meus livros sobre lágrimas, sexo e morte” (LEMES, 2019, p.48). Ela explica que muitos desses medos têm origem nas “infinitas maneiras em que uma mulher – seu corpo, mente, trabalho e alma – pode ser e é,

sistematicamente, violentada na sociedade” (LEMES, 2019, p.48); ante esse fato, Lemes vê em Laurie Strode o modelo de mulher corajosa, e em Michael Myers a personificação de seus maiores medos. “Um invasor” compõe, assim, uma homenagem à inspiração e ao “*wake up call*” (despertador) proporcionados pelo filme de John Carpenter.

A partir daí, a relação entre a literatura e o cinema de horror atinge uma nova dimensão, de âmbito pessoal, em uma dinâmica que se mostra recorrente na obra de ficcionistas da atualidade. A escrita literária converte-se também em um espaço dedicado à reparação histórica, demarcado pelo posicionamento ideológico e político de autoras e autores. Os procedimentos do horror — em especial a conversão de temas contemporâneos em agentes do assombro e a construção de personagens com vistas à empatia necessária para causar o arrepio — favorecem essa manifestação, que vem encontrando cada vez mais território na literatura, no cinema, nas séries e nos quadrinhos, a despeito do caráter panfletário que tais narrativas arriscam assumir.

Entre os muitos exemplos recentes dessa produção, há filmes que tematizam o racismo, como *Corra!* (2018) e *Nós* (2019), do estadunidense Jordan Peele, e narrativas da categoria que vem sendo chamada de horror feminista, como alguns contos da argentina Mariana Enriquez, e, aqui no Brasil, o romance *As vozes sombrias de Irena* (2021), da paulista Mia Sardini, bem como o próprio trabalho de Cláudia Lemes.

“Um invasor” insere-se também nesse quadrante, dado que a narrativa inverte os papéis: a *final girl* revela-se a assassina pregressa, e o psicopata — que de fato o é — mostra-se já punido pelo hediondo crime que cometeu. Até que haja o momento da revelação, entretanto, os piores tipos de violência perpetrada por homens a mulheres passam com vividez pela mente da narradora:

O que eu temo, exatamente? *Um invasor*. Um merda armado que vai me bater, me foder no chão na frente das crianças enquanto elas berram e choram de medo, abraçando um ao outro. É, é disso que tenho medo. Tenho medo que seja mais de um; e imaginá-los machucando as crianças é o que faz meu estômago cheio de *fast-food* parecer gelado e meu coração expandir e aquecer. Já sinto minhas palmas suadas e meu medo é real agora, explorando um catálogo de notícias de jornal nas quais pessoas sofreram as torturas e humilhações mais depravadas e violentas nas mãos de marginais enfurecidos. Numa casa dessas, num bairro desses, o que eles fariam comigo? O que fariam com essas amáveis e frágeis criaturinhas dormindo na sala de TV? (LEMES, 2019, p.211-212)

Trata-se de cenas que dificilmente ocorreriam a um homem em situação semelhante à protagonista. Dessa forma plasmam-se, na atmosfera de tensão criada com a presença de um

estranho, perspectivas de muitas violências contra a mulher, o que multiplica a potência do horror à espreita da personagem. Pode-se perceber nessa articulação um índice das narrativas assustadoras da contemporaneidade — em especial em um país que, em 2020, registrou um caso de feminicídio a cada seis horas<sup>74</sup>.

---

74

Fonte: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/07/4937873-brasil-registra-um-caso-de-feminicidio-a-cada-6-horas-e-meia.html>

## Considerações finais

O horror é fascinante; sempre foi e – pode-se dizer – sempre será.

Ele está em larga medida ligado à curiosidade — capacidade inata ao ser humano, que, desde seus primórdios, quis conhecer o que existe ao redor, compreender o que está além. Isso levou a humanidade a explorar territórios misteriosos, não apenas geográficos. O que há nos confins do universo? O que existe depois da morte? O que está atrás daquela porta fechada? Essas perguntas, atemporais, sempre colocam a imaginação em marcha. E toda narrativa de horror *efetiva* encaminha tal movimento na direção de possibilidades ameaçadoras.

Como se procurou demonstrar no primeiro capítulo deste trabalho, livros assustadores dialogam com a curiosidade primordial do ser humano e com os medos que dela advêm, em uma constante que pode até ter perdido ímpeto em certos períodos da História, mas que jamais cessou. Entre a Antiguidade e a Idade Média, há incontáveis relatos permeados por elementos arrepiantes; e a partir do século XVIII, com a fusão de dois tipos de romance — “o antigo e o moderno” (WALPOLE, 2019, p.19) — proposta por Horace Walpole na obra que se tornou epítome do gótico, *O Castelo de Otranto*, os agentes operadores do arrepio são definitivamente incorporados à malha e à construção ficcionais. Trata-se de um fenômeno que, nos séculos seguintes, deu origem ao fantástico e ao horror.

Também contribui para o perene sucesso do gênero a questão do “medo seguro”. Ou seja, com histórias assustadoras — e não apenas as literárias —, o medo é vivenciado em um ambiente controlado, protegido. Por mais que uma narrativa envolva e amedronte, o leitor ou a leitora sabe, em seu íntimo, que a ameaça vai desaparecer quando o livro for fechado. O perigo pode voltar para assombrá-lo em qualquer momento, mas sua vida não estará em risco. Essa fruição de emoções negativas em um ambiente seguro também pode ser chamada de uma experiência de “medo estético”, aquele causado pela via única e exclusiva da construção ficcional, sendo por isso inofensivo. Ao revelarem um mundo que o leitor ou a leitora reconhecem como seu, e ao inserirem nele ameaças assustadoras, essas narrativas permitem-lhe experimentar riscos no conforto de um sofá, na segurança de um quarto de dormir.

Há ainda o aspecto “terapêutico” do horror. Estudos vêm comprovando que, em certa medida, narrativas assustadoras preparam as pessoas para os perigos reais da vida. Isso se

comprovou ao longo de 2020 e 2021, anos marcados pela pandemia de Covid-19: um artigo publicado em junho de 2020 revelou que fãs de filmes de horror vinham lidando melhor com o isolamento e a pressão causados pelo vírus. Intitulado “Pandemic Practice: Horror Fans and Morbidly Curious Individuals Are More Psychologically Resilient During the COVID” (“Prática pandêmica: fãs de horror e indivíduos com curiosidade mórbida são psicologicamente mais resilientes durante a COVID”, em tradução livre), o estudo resultou de um experimento conduzido por pesquisadores das universidades de Chicago e da Pensilvânia, nos Estados Unidos, e de Aarhus, na Dinamarca, para verificar se o engajamento com filmes de horror e de temática pandêmica poderia ser associado a uma maior preparação psicológica diante da pandemia. A investigação foi realizada com 310 pessoas pela metodologia de escala de concordância. Os participantes deviam responder se concordavam ou não, em diferentes graus, com uma série de afirmações a respeito de séries e filmes de horror, bem como sobre seus estados mentais e físicos durante a pandemia. Alguns resultados chamam a atenção: no caso da afirmação “Durante a pandemia, tenho me sentido mais deprimido do que o normal<sup>75</sup>” (SCRIVNER et al, 2020, p.12), a resposta foi amplamente negativa (81%); e 95% concordaram com a frase “Eu acredito nas minhas habilidades para passar por esse período difícil<sup>76</sup>” (SCRIVNER et al, 2020, p.12).

O estudo corrobora uma percepção que circula entre fãs e criadores de narrativas assustadoras: o horror ficcional prepara o ser humano para os horrores reais. Cineastas, roteiristas, autores e pesquisadores costumam justificar o apelo dessas histórias pelo fato de que elas funcionam como uma espécie de treinamento mental, ou de “simulação de experiências nas quais os indivíduos podem coletar informações e modelar mundos possíveis<sup>77</sup>” (SCRIVNER et al, 2020, p.03), como propõem os autores do artigo para justificar a maior resiliência de fãs de horror. De acordo com os pesquisadores, essas experiências não se restringem aos filmes.

Em uma experiência simulada, como uma história contada oralmente, um livro ou um filme, podemos explorar futuros ou fenômenos possíveis, reunindo informações sobre como seria a versão real de tal experiência, e aprendendo sobre os relativos

---

<sup>75</sup> During the pandemic, I have been more depressed than usual.

<sup>76</sup> I believe in my ability to get through these difficult times.

<sup>77</sup> simulations of actual experiences from which individuals can gather information and model possible worlds.

sucessos de algumas ações e atitudes tomadas perante a ela<sup>78</sup> (SCRIVNER et al, 2020, p.03)

Em uma entrevista concedida à revista norte-americana *New Scientist*, Coltan Scrivner, pesquisador da Universidade de Chicago e um dos autores do artigo, confirmou que os fãs de horror relataram menos estados mentais negativos em relação à crise da Covid-19. Segundo ele, isso dá a entender “que talvez, com o horror, tenhamos uma maior regulação emocional<sup>79</sup>” (SCRIVNER, 2020). Utilizando-se como exemplo, Scrivner afirmou que o fato de ele assistir a filmes de horror o permitiu ter medo e "depois conquistar esse medo"<sup>80</sup>.

O Brasil, como se procurou demonstrar a partir do segundo capítulo, está bastante inserido em todo esse contexto, o que é particularmente verdade no século XXI, quando o horror goza de imenso sucesso em diferentes linguagens artísticas. Pretendeu-se provar, também, que as origens da literatura do assombro no país alcançam longe, remontando a 1855, quando *Noite na taverna* é publicada pela primeira vez. A obra de Álvares de Azevedo pode ser considerada fundadora pelo que traz de elementos goticizantes (as presenças fantasmagóricas do passado e os personagens cruéis) e de macabro e violento. No entanto, a narrativa vincula-se a outras correntes literárias, sabidamente o ultrarromantismo, ou a segunda fase do Romantismo brasileiro.

Da mesma forma, tem-se uma série de narrativas no século XIX que operam no registro do gótico e trazem elementos assustadores, ainda que se insiram no Naturalismo, no Decadentismo, no Simbolismo e mesmo no Modernismo. Para abordar esses impasses, aqui se propôs chamar esse extenso período de imaginário do horror. Ele abrangeria a metade do século XIX até as décadas de 1920 e 1930, a partir das quais o horror começa a se firmar como gênero dentro do qual se observa uma multiplicação de textos, embora de maneira difusa e não tão organizada como ocorre atualmente. As raízes da literatura de horror no país, contudo, podem estar ainda mais afastadas no tempo, dado que elementos da tradição gótica setecentista são apontados em *O filho do pescador*, romance de Teixeira e Sousa publicado em 1843 e considerado por historiadores a primeira narrativa longa brasileira. A década de

---

<sup>78</sup> In a simulated experience, such as an oral story, a novel or a film, one can explore possible futures or phenomena, gathering information about what the real version of such an experience would look like, and learn how to prepare for analogous situations in the real world.

<sup>79</sup> maybe, with horror, we have greater emotional regulation.

<sup>80</sup> and then to conquer that fear.

1840 ainda não foi amplamente esquadrihada por investigadores do gótico no país; mas há projetos nesse sentido, o que decerto haverá de complementar a pesquisa aqui apresentada.

Outro ponto-chave desta tese foi salientar o impulso pelo qual passou a literatura de horror a partir do século XXI. Desde o começo dos anos 2010, o gênero veio ganhando espaço em vários âmbitos do sistema literário nacional — ou seja, no mercado editorial, na esfera da crítica e na pesquisa acadêmica —, sendo concomitante a esse avanço o movimento crescente de lançamentos, de interesse por parte de leitores e, em consequência, de editoras, e também de novos projetos de pesquisa dedicados ao objeto. Por vezes, esse movimento perdeu força, mas nunca cessou de todo; sempre surge uma nova “onda” ou “tendência” para devolver a ele o ímpeto.

Por exemplo: até meados de 2019, observou-se um número desenfreado de publicações da obra de H.P. Lovecraft, com incontáveis lançamentos de editoras de todos os portes. Por ora, esse fenômeno parece se ter esgotado; ao final da década de 2010 e início de 2020, contudo, deu-se o que vem sendo chamado de “novo gótico latino-americano”, com obras expressivas de autoras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Silvia Garcia-Moreno ou Giovanna Rivero. Embora a aplicação generalizante de “gótico” seja problemática, tal ocorrência coloca o horror em foco mais uma vez, atraindo novas leitoras e novos leitores para o gênero. Por outro lado, como também foi mencionado nesta pesquisa, ainda é restrito o espaço dado a ficcionistas de horror nacionais em comparação àquele dedicado a nomes estrangeiros, sobretudo por parte de editoras de grande porte.

Ainda à luz da historiografia, cabe apontar importantes semelhanças entre a literatura e o cinema de horror brasileiros. Assim como ocorre com as narrativas literárias, a partir do século XXI os filmes do gênero vivenciam o que se pode chamar de um notável impulso, com um aumento de lançamentos nacionais a cada ano. Carlos Primati (2019) atribui essa inflexão ao ano de 2008, quando ocorreram os lançamentos de *Encarnação do Demônio*, último filme de José Mojica Marins, que encerrou a trilogia de Zé do Caixão e foi o maior da carreira do cineasta, e *Mangue Negro*, a estreia em longa-metragem de Rodrigo Aragão, hoje um dos principais realizadores do gênero do país. De acordo com Primati, a partir desse momento, “a produção nacional no gênero começou a traçar um cenário mais claramente associado com o horror, embora em geral arredio às regras mais tradicionais do horror canônico” (PRIMATI, 2019). Para ele, é a época mais prolífica, em quantidade, qualidade e diversidade de propostas, do horror no cinema brasileiro ao longo de toda a trajetória do

gênero nas telas, desde o surgimento de Zé do Caixão, na metade dos anos 1960. Essa trajetória, da mesma forma que se observa na ficção literária de horror brasileira, é marcada por diferenças profundas e fundamentais.

Para Laura Cánepa (2012), trata-se de um conjunto muito heterogêneo de filmes que surge com comédias e melodramas que dialogaram com os temas góticos e fantásticos (até os anos 1950), passa pela obra de cineastas marginais, de realizadores do cinema erótico e de arte, e chega até os dias de hoje com vitalidade insuspeita. Por outro lado, diferentemente do que ocorre na literatura de horror brasileira, o cinema do gênero tem um marco inicial: o longa-metragem *À meia-noite levarei sua alma*, realizado por José Mojica Marins em 1963, é o primeiro a se declarar de horror no país.

Também contribui para o impulso vivenciado por ambas as linguagens no final do século XX e início do XXI o diálogo entre cineastas e ficcionistas de horror, ou dos arredores do gênero. Para elaborar o curta-metragem *Ninjas* (2010) e o longa *Morto não fala* (2018), o realizador Dennison Ramalho recorreu a contos do escritor Marco de Castro. Já Marco Dutra adaptou a narrativa insólita e algo absurda *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), de Lourenço Mutarelli, transformando-a em uma obra de horror intitulada *Quando eu era vivo* (2014). Alex Levy-Heller, por sua vez, utilizou-se do poema vampírico *Christabel* (1816), de Samuel Taylor Coleridge, para realizar um sinistro drama de mesmo nome, lançado em 2018. Cabe mencionar, ainda, a longa e profícua relação entre R.F. Lucchetti e José Mojica Marins, visto que o primeiro roteirizou uma série de filmes do segundo.

Como se pretendeu postular no segundo capítulo desta pesquisa, a literatura de horror brasileira — e o imaginário que a antecede — é permeada pela diferença de abordagens do arripio, pela variedade de temas e de procedimentos narrativos. Agora, concluído o trabalho (ao menos pelo momento), torna-se evidente não ser possível apontar um denominador comum na ficção literária de horror nacional. Eis aí uma resposta a uma das perguntas que deram origem a este estudo: a produção brasileira de assombros é tão variada, tão plural e tão vibrante quanto a própria conformação cultural e territorial do país. Aplicar a toda ela alguma(s) característica(s) determinante(s) implicaria deixar de lado outras muito diversas, mas tão fundamentais quanto. É necessariamente um movimento excludente. Por outro lado, poder-se-ia analisar algumas obras que sobressaem pelo registro mercadológico, para entender os motivos desse destaque. Ou seja, grandes editoras dando, a autores e autoras nacionais, espaço semelhante ao reservado a nomes estrangeiros. São bem poucas as

narrativas que conseguem isso, e o movimento é algo espasmódico, nunca contínuo, de modo que não é possível contemplá-lo como de fato um fenômeno literário — ao menos não da forma como ocorre com o chamado “novo gótico latino-americano”.

Todavia, nomes como o de Ana Paula Maia já são associados a um trabalho sólido no suspense e, por poucas vezes, no horror. No caso dela, tem-se a encenação da violência e da crueldade humanas — procedimento tão caro desde Poe, e tão coerente com o país da atualidade. Mas *Enterre seus mortos*, romance de Maia de 2018 publicado pela Companhia das Letras, é muito diverso, por exemplo, de *Serpentário* (2019), de Felipe Castilho, narrativa bastante orientada para jovens adultos e com forte incidência do horror lovecraftiano lançada pela editora Intrínseca (a mesma de Mariana Enriquez no país). Já a editora Faro apresenta, em seu catálogo, obras de horror de autores nacionais frequentemente marcadas por fórmulas pré-existentes, sobretudo aquelas encontradas em ficcionistas de língua inglesa cuja epítome é Stephen King. Concluindo: também nessa esfera de maior alcance editorial, a tônica é a pluralidade, e não a singularidade.

A propósito da incidência estrangeira na produção nacional, convém apontar que ela existe e é bastante saliente. Tal influência pode tornar-se um problema quando ficcionistas de outro país constituem as *únicas* referências de autoras ou autores brasileiros, porque esses casos fatalmente resultam em meros espectros dos originais, tornando-se derivativos; ou ainda resultam em histórias que ficam no meio do caminho, nem lá, nem cá, sem alma nem pátria.

Por outro lado, dada a predominância de obras em língua inglesa no contexto do horror, é praticamente impossível que aspirantes à escrita do gênero escapem da ingerência de nomes como os de Poe, Lovecraft ou King, por exemplo. As raízes desses e de outros e outras ficcionistas vão fundo na memória e no imaginário do assombro, independentemente da geografia. Horror é procedimento e também é repetição de fórmulas (até o momento em que as fórmulas vigentes se esgotam e são renovadas); os autores mencionados souberam manusear com maestria esses elementos e por isso seguem marcando novas gerações de leitores. Quando se escreve horror, de certa maneira tenciona-se reproduzir essa marca deixada por eles — e leva-se tempo para se elaborar a própria forja, os próprios métodos.

Cabe reiterar, uma última vez, a popularidade do gênero em terras brasileiras. Sempre há títulos de horror entre os livros mais vendidos, sempre há filmes assustadores liderando bilheterias, ou séries do gênero no topo de plataformas de *streaming*. A brasileira e o

brasileiro adoram horror, e o crescente número de novas e novos ficcionistas do gênero atestam isso. Aqui, procurou-se dar destaque à qualidade estética de certas narrativas literárias contemporâneas, bem como determinar atributos e singularidades em obras que as precederam.

À guisa de conclusão, afirma-se que, para que se observe um fenômeno semelhante ao de autoras latino-americanas que no atual momento grassam por prateleiras de livrarias, será preciso mais confiança por parte de editoras nacionais (daquelas de maior porte, visto que o cenário independente é o oposto nesse sentido), apostando nessa produção. As singularidades e o valor estético ou literário, conforme se pretendeu apresentar aqui, existem e são expressivos.

Esta pesquisa demandou leituras de tudo o que surgisse de novo, na medida do possível, entre autores nacionais e estrangeiros; e no geral nota-se a existência de trabalhos que correspondem, em qualidade artística, ao que grandes casas editoriais escolhem publicar — e elas raramente trazem nomes brasileiros, como mencionado anteriormente. A consequência é um certo desconhecimento do público leitor. Mas não um desinteresse, como por vezes se afirma, dado que incontáveis fãs de horror sequer sabem do que acontece por aqui em termos de literatura do assombro. Contribuir para alterar essa percepção também esteve entre os principais objetivos da tese que aqui se encerra.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Moacir de. “Os três círios do Triângulo da Morte”. In: SILVA, Alexander M. e COSTA, Bruno (org.). *Contos Clássicos de Fantasmas*. São Paulo: Editora Ex-machina e Editora Clepsidra, 2020.

ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. “Os porcos”. In: MARTINS, Romeu (org.). *Medo imortal*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Dissolução”. In: *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Flor, telefone, moça”. In: *Contos de aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário de. “KLAXON: Mensário de Arte Moderna 3”. In: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. Disponível em <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033241&bbm/5963#page/6/mode/2up>>, acessado em 21 ago. 2021.

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARÁN, Pampa. “Gótico: elementos narrativos”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. <<http://www.insolitificcional.uerj.br/site/g/gotico-elementos-narrativos/>>, acessado em 21/01/2020.

ASSIS, Machado de. “A causa secreta”. In: MARTINS, Romeu (org.). *Medo imortal*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

ASSIS, Machado de. “A vida eterna”. In: MARTINS, Romeu (org.). *Medo imortal*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

AZEVEDO, Aluísio. “Os Demônios”. In: BRANCO, Marcello Simão e SILVA, Cesar (org.). *As melhores histórias brasileiras de horror*. São Paulo: Devir, 2018.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. São Paulo: Editora Fora do Ar, 2020.

AZEVEDO, Álvares de. “Lembrança de morrer”. In: *Álvares de Azevedo - Obras completas*. São Paulo: Autch, 2007.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. The raven, by Machado de Assis. In: *Ilha do Desterro*, n. 17, 1987. Disponível em [<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/11708>]. Acessado em 06/07/2021.

BENJAMIN, Márcio. *Maldito sertão*. Natal: Jovens escribas, 2015.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BRANCO, Marcello Simão e SILVA, Cesar (org.). *As melhores histórias brasileiras de horror*. São Paulo: Devir, 2018

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. TRAD. CHECAR. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

CAMPOS, Humberto de. “Os olhos que comiam carne”. In: MARTINS, Romeu (org.). *Medo imortal*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CÁNEPA, Laura. “Como pensar o horror no cinema brasileiro?”. In: *Horror no cinema brasileiro*. São Paulo: Heco Produções, 2012. Disponível em [<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/horror/ensaio-como-pensar-o-horror-no-cinema-brasileiro-laura-canepa.php?indice=ensaios>]. Acessado em 19/11/2021.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror - Or the paradoxes of the heart*. Nova York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

CARVALHO, Bruno Berlendis (org.). *Caninos: Antologia do Vampiro Literário*. Trad. Alexandre Morales...[et al.]. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1962.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. Licantropia Sertaneja. In: *Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses*, v. 5, n. 9, 4 ago. 2016. Disponível em [<https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/9914>]. Acessado em 04/02/2020.

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

COLUCCI, Luciana. “A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 11, 2008. *Anais eletrônicos*. São Paulo: USP, 2008. Acesso em: 30 jun. 2021.

CRULS, Gastão. “O espelho”. In: BRANCO, Marcello Simão e SILVA, Cesar (org.). *As melhores histórias brasileiras de horror*. São Paulo: Devir, 2018.

CUNHA, Cilaine Alves. “Posfácio - Interseção de Macário e Noite na taverna”. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário / Noite na taverna*. São Paulo: Globo, 2006.

DECETY, Jean e JACKSON, Philip L. “The Functional Architecture of Human Empathy”. In: *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*, v. 3, n. 2 jun. 2004, p. 71-100.

DINIZ, Alcebiades. “As estranhezas insuspeitas e inexpugnáveis”. In: *Contos de assombro*. Trad. Maria Aparecida Barbosa ... [et al.]. São Paulo: Carambaia, 2018.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ESTEVES, Lainister Oliveira. “O horror ameno: contos de Machado de Assis no Jornal das Famílias”. In: *Todas as musas - Revista de literatura e das múltiplas linguagens da arte* v. 9, n. 1, jul-dez. 2016. Disponível em <[https://www.todasasmusas.com.br/17Lainister\\_Oliveira.pdf](https://www.todasasmusas.com.br/17Lainister_Oliveira.pdf)>, acesso em 05 jul. 2021.

FABRIZI, Mark A (org.). *Horror literature and Dark Fantasy: Challenging Genres*. Boston: Brill, 2018.

FERNANDES, Frederico. *Apresentação*. In: FERNANDES, Frederico (org.). *Oralidade e literatura : manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2013.

Disponível em <<http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php>>, acesso em 03 fev. 2020.

FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1992.

FRANÇA, Júlio e SENA, Marina. “Do Naturalismo ao Gótico: as três versões de ‘Demônios’, de Aluísio Azevedo”. In: *SOLETRAS*, n.27, jan-jun. 2014. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/12998/10336>>, acessado em 14 jul. 2021.

FRANÇA, Júlio. “Medo”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em <<http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/m/medo/>>, acessado em 11/02/2020.

FRANÇA, Júlio. “O gótico e a presença fantasmagórica do passado”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15, 2017. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017, p. 2492 - 2502. Acesso em: 3 mai. 2021.

FRANÇA, Júlio. “O sequestro do gótico no Brasil”. in *As Nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*, ed. Júlio França and Luciana Colucci. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. pp. 111-124.

FREUD, Sigmund: *O Infamiliar [Das Unheimliche] - edição comemorativa bilíngue* (Trad. Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares). São Paulo: Autêntica, 2019.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. São Paulo: Global, 2012.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: A crise da Renascença e a origem da Arte Moderna*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

HITCHCOCK, Alfred. *Alfred Hitchcock On Mastering Cinematic Tension*. YouTube, 2008. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=DPFsuc\\_M\\_3E](https://www.youtube.com/watch?v=DPFsuc_M_3E)>. Acesso em: 16 out. 2021.

HOGLE, Jerrold. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. e notas Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nova York: Routledge, 1985.

IANNACE, Ricardo. “Um passeio noturno e marginal”. In: LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

JAUSS, Hans Robert *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

JEHA, Julio (org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

KING, Stephen. *Danse macabre*. Londres: Hodder Stoughton, 2006.

KING, Stephen. *Sobre a escrita*. Trad. Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror - An essay on abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982.

LEMES, Cláudia. “Mulheres que sonham com monstros”. In: LEMES, Cláudia (Org.). *Mulheres vs. Monstros*. São Paulo: Monomito Editorial, 2019.

LEMES, Cláudia. “Um invasor”. In: LEMES, Cláudia (Org.). *Mulheres vs. Monstros*. São Paulo: Monomito Editorial, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LUCKHURST, Roger. “Transitions: From Victorian Gothic to Modern Horror”. In: REYES, Xavier Aldana (Org). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. Trad. Francisco Innocêncio. São Paulo: Ex-machina, 2021.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Nas montanhas da loucura*. Trad. Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. Carlos Primati. Barueri: Novo Século, 2020.

LUCCHETTI, Rubens Francisco. *Noite diabólica*. Rio de Janeiro: Corvo, 2020.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. [Entrevista concedida a] Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20/03/2001. *Revista Famecos*, PUC-RS, v.8, n.15, p.75-82, ago. 2001.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A confederação dos tamoios: Poema*. Rio de Janeiro: Tipografia de Paula Brito, 1856. Disponível em: [<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=136523>]. Acesso em 24 de setembro de 2020.

MAHAWATTE, Royce. "Horror in the Nineteenth Century: Dreadful Sensations". In: REYES, Xavier Aldana (Org). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

MANGUEL, Alberto. Palestra proferida no Fronteiras do pensamento (São Paulo), jun. 2017. Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=P7cUJrww5qY>]. Acesso em: 21 jun. 2021.

MARTINS, Romeu (org.). *Medo imortal*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.

MATANGRANO, Bruno Anselmi e TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro - O insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária - Poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONJARDIM, Adelpho. "O satanás de Iglawaburg". In: TAVARES, Braulio (org.). *Páginas de Sombra: Contos Fantásticos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MURPHY, Bernice M. "Horror fiction to the decline of Universal Horror to the rise of the psycho killer". In: REYES, Xavier Aldana (Org). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

NICKEL, Philip J. (2010). "Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds". In: FAHY, Thomas. *The Philosophy of Horror*. Lexington: The University Press of Kentucky, p.14-32, 2010.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PACHECO, Ana Paula. “Um Drummond Insuspeitado?”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos de aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PARISIO, João Paulo. “A idade da revelação”. In: *Homens e outros animais fabulosos*. São Paulo: Patuá, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A imagem absoluta”. In: DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Planeta, 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLANCY, J. Collin de. *Dicionário Infernal*. Trad. Angela Gasperin Martinazzo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

POE, Edgar Allan. “A máscara da morte rubra”. In: *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Trad. Milton Amado e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. “Ligéia”. In: *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. “William Wilson”. In: *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Trad. Angus Davidson. London: Oxford University Press, 1954.

PRIMATI, Carlos. “A beleza do cinema de horror brasileiro é não se preocupar em imitar”. [Entrevista concedida a] Oscar Nestarez. *Galileu*. São Paulo, 16 out. 2019. Disponível em: [<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/10/beleza-do-cinema-de-horror-brasileiro-e-nao-se-preocupar-em-imitar.html>]. Acessado em 18 nov. 2021

QUINN, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: A critical biography*. Nova York: Johns Hopkins University Press, 1998.

RADCLIFFE, Ann. “On supernatural in poetry. By the late Mrs. Radcliffe”. In: *The New Monthly Magazine and Literary Journal, Part I*. Londres: Henry Colburn, 1826.

REYES, Xavier Aldana (org). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

RIO, João do. “A peste”. In: BRANCO, Marcello Simão e SILVA, Cesar (org.). *As melhores histórias brasileiras de horror*. São Paulo: Devir, 2018.

ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real - Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

SADAUNE, Samuel. *Le fantastique au Moyen Age*. Rennes: Éditions Ouest France, 2012.

SCRIVNER, C., JOHNSON, J. A., KJELDGAARD-CHRISTIANSEN, J., & CLASEN, M. “Pandemic Practice: Horror Fans and Morbidly Curious Individuals Are More Psychologically Resilient During the COVID-19 Pandemic”. Chicago: PsyArXiv, 2020. Disponível em [<https://psyarxiv.com/4c7af/>]. Acessado em 15 nov.2021.

SCRIVNER, Coltan. “Horror movie fans are better at coping with the coronavirus pandemic”. [Entrevista concedida a] Michael Marshall. *New Scientist*. Londres, 2 jul. 2020. Disponível em: [<https://www.newscientist.com/article/2247744-horror-movie-fans-are-better-at-coping-with-the-coronavirus-pandemic/#ixzz7CPLtPiZD>]. Acessado em 15 nov. 2021

SEIXAS, Heloisa. “Íblis”. In: TAVARES, Braulio (org.). *Páginas de Sombra: Contos Fantásticos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2013.

SILVA, Alexander Meireles da (org). *Contos clássicos de fantasma*. (Vários tradutores). São Paulo: Editora Ex-machina/Editora Clepsidra, 2020.

SILVA, Felipe Vale da. “As danças macabras e *O Labor da Morte*”. In: BARTH, Ferdinand. *O Labor da Morte: Uma Dança Macabra* (trad. Felipe Vale da Silva). São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.

SOUSA, Inglês de. “Acauã”. In: BRANCO, Marcello Simão e SILVA, Cesar (org.). *As melhores histórias brasileiras de horror*. São Paulo: Devir, 2018.

STAROBINSKI, Jean. Prefácio. In: JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

TAVARES, Braulio. “Nas periferias do real, ou o fantástico e seus arredores”. In: TAVARES, Braulio (org.). *Páginas de Sombra: Contos Fantásticos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TELLES, Lygia Fagundes. “Venha ver o por do sol”. In: *Os melhores contos brasileiros - volume 1*. São Paulo: LeBooks, 2018.

TOWNSHEND, Dale. “Gothic and the cultural sources of horror”. In: REYES, Xavier Aldana (Org). *Horror - A literary history*. Londres: The British Library, 2016.

TRIEBEL, Doreen. “Manipulating empathic responses in horror fiction”. In: KATTELMAN, Beth A; HODALSKA, Magdalena (Orgs.). *Frightful witnessing: the rhetoric and (re)presentation of fear, horror and terror*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2014.

VARELA, Fagundes. “A guarida de pedra”. In: BATALHA, Maria Cristina; FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (Orgs.). *Páginas perversas - Narrativas brasileiras esquecidas*. Curitiba: Appris, 2017.

VILLAÇA, Alcides. “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 51, p. 3-14, jul. 1998. Disponível em [<http://www.rogerioa.com/resources/P%C3%B3s/Mtradutor.pdf>]. Acessado em 06.jul.2021.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Trad. Oscar Nestarez. Barueri: Novo Século, 2019.

ZANINI, Cláudio. “HORROR”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: [<http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/h/horror/>]. Acessado em 10.dez.2019.

ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura* (trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo: Ubu Editora, 2018.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

ABDALA, Vitor - p.143

AGUIAR, Cristhiano - p.144

ALBUQUERQUE, Medeiros e - p.16

ALIGHIERI, Dante - p.109

ALMEIDA, Joel Rosa de - p.126

ALMEIDA, Júlia Lopes de - p.11, p.90, p.101, p.91, p.94

ANDERSEN, Hans Christian - p.72

ANDRADE, Carlos Drummond de - p.11, p.117, p.118, p.119

ANDRADE, Mário de - p.100

ANDRADE, Oswald de - p.79, p.163

ARÁN, Olga Pampa - p.25

ARAGÃO, Rodrigo - p.93, p.176

ARAP, Fauzi - p.125

ARGEL, Martha - p.134

ARINOS, Afonso - p.18, p.72, p.86, p.122

ARISTÓTELES - p.32, p.33, p.39, p.57

ASSIS, Machado de - p.11, p.18, p.30, p.73, p.74, p.75, p.76, p.78, p.79, p.94, p.133

ATWOOD, Margaret - p.17

AZEVEDO, Aluísio - p.11, p.18, p.61, p.80, p.85, p.87, p.94

AZEVEDO, Álvares de - p.11, p.61, p.62, p.63, p.64, p.65, p.66, p.67, p.72, p.75, p.94, p.141, p.175

AZEVEDO, Luciano de - p.93

### B

BALAIIO, André - p.144

BARKER, Clive - p.47, p.84, p.165

BARRIOS, Irka - p.19, p.93, p.144

BARTHES, Roland - p.154  
 BATAILLE, Georges - p.42, p.47  
 BECKFORD, William - p.23  
 BELLEI, Sérgio Luiz Prado - p.79  
 BELTRÃO, Roberto - p.144  
 BENJAMIN, Márcio - p.12, p.72, p.90, p.119, p.122, p.144, p.146, p.147, p.149, p.150, p.152, p.154, p.156, p.164  
 BERNANOS, Georges - p.21  
 BESSIÈRE, Irène - p.29, p.36, p.59  
 BIERCE, Ambrose - p.46  
 BLACKWOOD, Algernon - p.34  
 BLAIR, Robert - p.45  
 BLATTY, William Peter - p.54, p.125  
 BLOCH, Robert - p.52  
 BOSI, Alfredo - p.62, p.63, p.64, p.68, p.73, p.81, p.87  
 BOTTING, Fred - p.24, p.25, p.64  
 BRANCO, Marcello Simão - p.17, p.75, p.100  
 BRAVO, Cesar - p.143  
 BURKE, Edmund - p.22, p.40, p.116, p.125  
 BYRON, Lord - p.63, p.64

## C

CAILLOIS, Roger - p.29  
 CAMPOS, Humberto de - p.11, p.18, p.61, p.105, p.108, p.113  
 CANDIDO, Antonio - p.68  
 CÁNEPA, Laura - p.13, p.177  
 CANTOR, Georg - p.156  
 CARDOSO, Ivan - p.121  
 CARPENTER, John - P.85, P.109, P.166, P.167, P.168, P.171  
 CARROLL, Noël - p.16, p.32, p.33, p.34, p.35, p.41, p.42, p.46, p.47, p.53  
 CARVALHO, Bruno Berlendis - p.134  
 CASCUDO, Luís da Câmara - p.87, p.88, p.151

CASTILHO, Felipe - p.19, p.143, p.178  
CASTLE, Nick - P.166  
CASTRO, Marco de - p.143, p.177  
CAVALCANTE, Verena - p.143  
CERVANTES, Miguel de - p.79  
CESERANI, Remo - p.28, p.44, p.56, p.59  
CHKLOVSKI, Viktor - p.38  
COLERIDGE, Samuel Taylor - p.177  
COLUCCI, Luciana - p.16, p.55  
CRONENBERG, David - p.84, p.109  
CRULS, Gastão - p.11, p.61, p.108, p.109, p.112, p.113, p.115  
CUNHA, Cilaine Alves - p.63, p.65, p.66  
CUNHA, Euclides da - p.146  
CURTIS, Jamie Lee - p.166

## **D**

D'AULNOY, Madame de - p.72  
DEABREU, Moacyr - p.11, p.94, p.99, p.100, p.101, p.103, p.104, p.105, p.120  
DEBRITO, Marcos - p.144  
DELUMEAU, Jean - p.21, p.44  
DINES, Alberto - p.125  
DINIZ, Alcebíades - p.22, p.23, p.25, p.26  
DORIA, Kim Wilhelm - p.14  
DOSTOIÉVSKI, Fiódor - p.51  
DOYLE, Arthur Conan - p.99, p.108, p.113  
DUTRA, Daniel Iturvides - p.15  
DUTRA, Marco - p.177

## **E**

ECO, Umberto - p.150, p.151  
ENRIQUEZ, Mariana - p.55, p.171, p.176, p.178

ERNST, Max - p.126

ESTEVES, Lainister de Oliveira - p.15, p.73, p.75

## **F**

FABRIZI, Mark A. - p.16, p.32

FALCÃO, Duda - p.108, p.143

FANU, Joseph Sheridan Le - p.46, p.134, p.138

FEBBE, Paula - p.143

FERNANDES, Frederico - p.147

FINNEGAN, Ruth - p.147

FOLIGNO, Angela de - p.42

FOWLES, John - p.53

FRANÇA, Júlio - p.15, p.16, p.24, p.46, p.61, p.62, p.64, p.65, p.67, p.72, p.81

FREUD, Sigmund - p.16, p.27, p.28, p.51

FREYRE, Gilberto - p.152

## **G**

GAIMAN, Neil - p.18

GALENO, Juvenal - p.72

GARNIER, Baptiste-Louis - p.73

GAUTIER, Théophile - p.54

GELDER, Ken - p.16

GRIMM, Irmãos - p.46, p.72

GRUBER, Daniel - p.93

GUIMARÃES, Bernardo - p.72

GUMBRECHT, Hans - p.38

## **H**

HARVEY, William - p.125

HAUSER, Arnold - p.162, p.163

HILL, Debra - p.166

HIPONA, Agostinho de - p.46  
HITCHCOCK, Alfred - p.168  
HODGSON, William Hope - p.34  
HOFFMANN, E.T.A. - p.26, p.27, p.51, p.54, p.68, p.109  
HOGLE, Jerrold - p.23, p.25  
HUGO, Victor - p.58  
HUSSERL, Edmund - p.40  
HUTCHEON, Linda - p.85

## I

IANNACE, Ricardo - p.124, p.128  
IANNINI, Gilson - p.27  
ISER, Wolfgang - p.38

## J

JACKSON, Rosemary - p.28, p.29  
JACKSON, Shirley - p.46, p.52, p.53, p.55, p.164  
JAMES, Henry - p.46, p.52, p.119, p.150  
JAMES, M.R. - p.46  
JAUSS, Hans Robert - p.38, p.39  
JEHA, Julio - p.46, p.47  
JÚNIOR, Batista - p.72

## K

KANT, Immanuel - p.22, p.88, p.116  
KING, Stephen - p.14, p.32, p.42, p.43, p.45, p.46, p.47, p.53, p.54, p.55, p.56, p.142, p.143,  
p.163, p.165, p.178  
KOONTZ, Dean - p.17  
KRAEMER, Heinrich - p.163  
KRISTEVA, Julia - p.42

**L**

LANDIS, John - p.84

LEMES, Cláudia - p.12, p.143, p.144, p.165, p.166, p.170, p.171

LEVY-HELLER, Alex - p.177

LEWIS, Matthew Gregory - p.23

LINDQVIST, John Ajvide - p.47

LISPECTOR, Clarice - p.11, p.124, p.126, p.127, p.129, p.130

LOBATO, Monteiro - p.99

LOVECRAFT, Howard Phillips - p.15, p.20, p.32, p.34, p.35, p.36, p.49, p.50, p.59, p.106, p.116, p.117, p.120, p.146, p.150, p.163, p.176, p.178

LUCCHETTI, Rubens Francisco - p.11, p.106, p.108, p.113, p.117, p.120, p.121, p.122, p.123, p.144, p.156, p.177

LUCKHURST, Roger - p.50

**M**

MAFFESOLI, Michel - p.16, p.37

MAGALHÃES, Couto de - p.73

MAGALHÃES, Gonçalves de - p.65

MAHAWATTE, Royce - p.37

MAIA, Ana Paula - p.178

MANGA JR, Carlos - p.93

MANNHEIM, Karl - p.62

MAQUIAVEL, Nicolau - p.79

MARINS, José Mojica - p.121, p.176, p.177

MARTINS, Romeu - p.17, p.76

MATANGRANO, Bruno Anselmi - p.90

METAPONTO, Hipaso de - p.157

MATHESON, Richard - p.46, p.55

MATURIN, Charles - p.23

MAUPASSANT, Guy de - p.21, p.51, p.54

MEYER, Stephenie - p.17  
MILTON, John - p.41  
MONJARDIM, Adelpho - p.11, p.113, p.115, p.116, p.117, p.122  
MONTAIGNE, Michel de - p.79  
MONTES, Raphael - p.142  
MOON, Giulia - p.134  
MORAN, Tony - p.166  
MOREIRA, Jorge Alexandre - p.19, p.143  
MURPHY, Bernice M. - p.51, p.53  
MUSSET, Alfred de - p.63, p.64  
MUTARELLI, Lourenço - p.177

## **N**

NAUGHTON, David - p.84  
NAZARIAN, Santiago - p.143  
NETO, João Cabral de Melo - p.154  
NEWTON, Isaac - p.57  
NICKEL, Philip J. - p.34, p.35  
NODIER, Charles - p.28  
NOVELLO, Eric - p.143  
NUNES, Benedito - p.57, p.101, p.156

## **O**

OVÍDIO - p.109

## **P**

PACHECO, Ana Paula - p.117  
PARISIO, João Paulo - p.12, p.144, p.145, p.154, p.156, p.162, p.163, p.164  
PASCAL, Blaise - p.79  
PENZOLDT, Peter - p.29

PERRAULT, Charles - p.72, p.139

PERRONE-MOISÉS, Leyla - p.17, p.154, p.163, p.164

PITÁGORAS - p.157

PLANCY, Collin de - p.86

POE, Edgar Allan - p.11, p.13, p.16, p.17, p.29, p.30, p.31, p.40, p.41, p.43, p.51, p.52, p.54, p.55, p.56, p.57, p.58, p.68, p.70, p.74, p.78, p.79, p.98, p.100, p.101, p.103, p.104, p.109, p.113, p.115, p.120, p.129, p.133, p.141, p.150, p.178

PRADO, Marcos - p.93

PRAZ, Mario - p.25, p.125

PRIMATI, Carlos - p.176

## Q

QUEIROZ, Rachel de - p.146

QUINN, Arthur Hobson - p.98

## R

RADCLIFFE, Ann - p.23, p.41, p.42

RAMALHO, Dennison - p.177

RAMOS, Graciliano - p.146

RANK, Otto - p.51

REGO, José Lins do - p.146

REYES, Xavier Aldana - p.15, p.16, p.32, p.43

RIBEIRO, Bruno - p.143

RIBEIRO, Filipe de Campos - p.93, p.144

RICE, Anne - p.129, p.165

RIO, João do - p.11, p.18, p.94, p.95, p.96, p.98, p.98, p.104, p.105

RIVERO, Giovanna - p.176

ROAS, David - p.28, p.29, p.31, p.40

RODRIGUES, Everaldo - p.144

ROMERO, George - p.44

ROSA, Guimarães - p.146, p.154

ROSSO, Nico - p.120, p.122

## **S**

SANTI, Julio - p.93

SANTOS, Janaina de Jesus - p.15

SARDINI, Mia - p.143, p.171

SCHOPENHAUER, Arthur - p.79

SCHWEBLIN, Samanta - p.176

SCOTT, Walter - p.28

SCRIVNER, Coltan - p.175

SEBILLOT, Paul - p.146

SEIXAS, Heloisa - p.11, p.61, p.134, p.135, p.139, p.140, p.141

SEIXAS, Raul - p.125

SHAKESPEARE, William - p.23, p.41, p.79

SHELLEY, Mary - p.47, p.109

SHELLEY, Percy - p.63

SILVA, Alexander Meireles da - p.45

SILVA, Cesar - p.17, p.75, p.100

SILVA, Felipe Vale da - p.107

SIMÕES, Andrei - p.143

SOUSA, Inglês de - p.11, p.18, p.61, p.72, p.86, p.87, p.89, p.90, p.95, p.122

SOUZA JR., Paulo Sérgio de - p.27

SPRENGER, James - p.163

STEVENSON, Robert Louis - p.47, p.109, p.112

STOKER, Bram - p.44, p.47, p.120, p.134

SUASSUNA, Ariano - p.146

## **T**

TAVARES, Braulio - p.16, p.105, p.113, p.119, p.139, p.144

TAVARES, Enéias - p.90

TAVARES, Pedro Heliodoro - p.27

TELLES, Lygia Fagundes - p.11, p.18, p.130, p.132, p.134  
TIECK, Ludwig - p.28, p.66  
TODOROV, Tzvetan - p.21, p.26, p.28, p.31, p.40, p.49, p.52, p.90, p.111  
TOSCANO, Frederico - p.144  
TOWNSHEND, Dale - p.42  
TRIEBEL, Doreen - p.33, p.54  
TUDOR, C.J. - p.17  
TYNIANOV, Yuri - p.38

## **V**

VARELA, Fagundes - p.11, p.64, p.67, p.68, p.71, p.72  
VASARI, Giorgio - p.23  
VERNE, Jules - p.113  
VIANCO, André - p.134  
VILLAÇA, Alcides - p.79  
VIRGÍLIO - p.109

## **W**

WAGNER, Richard - p.71  
WALLACE, Edgar - p.99  
WALLACE, Tommy Lee - p.166  
WALPOLE, Horace - p.15, p.23, p.46, p.48, p.173  
WARTON, Edith - p.46  
WELLS, H.G. - p.47, p.108  
WILDE, Oscar - p.47, p.51, p.109, p.115, p.129  
WILLIS, Nathaniel Parker - p.98  
WOLGEMUT, Michael - p.107

## **Z**

ZOLA, Émile - p.21, p.87, p.89  
ZUMTHOR, Paul - p.119, p.146, p.147, p.148, p.149, p.152

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Oscar Andrade Lourenção Nestarez**

**Data da defesa: 29/04/2022**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Ricardo Iannace**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17/05/2022

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ricardo Iannace', with a long horizontal line extending to the right.

---

**(Assinatura do (a) orientador (a))**