



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
CAMPUS CATALÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE**

**BRUNO SILVA DE OLIVEIRA**

**ONDE O BICHO-PAPÃO SE ESCONDE:  
O MEDO DOS ANIMAIS NA LITERATURA FANTÁSTICA**

CATALÃO – GO  
2014

BRUNO SILVA DE OLIVEIRA

**ONDE O BICHO-PAPÃO SE ESCONDE:**  
O MEDO DOS ANIMAIS NA LITERATURA FANTÁSTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – nível de Mestrado – da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito parcial de crédito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem

Linha de Pesquisa: Língua, Linguagem e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva

CATALÃO – GO  
2014

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)  
GPT/BSCAC/UFG**

O48o Oliveira, Bruno Silva de.  
Onde o bicho papão se esconde [manuscrito] : o medo dos animais na literatura fantástica/ Bruno Silva de Oliveira. - 2014.  
113 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr. Alexander Meireles da Silva  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,  
Campus Catalão, Departamento de Letras 2014.  
Bibliografia.

1.Literatura Fantástica. 2. Medo. 3. Espaço. I.Título.

CDU: 82- 312.9


BRUNO SILVA DE OLIVEIRA

**ONDE O BICHO-PAPÃO SE ESCONDE: o medo dos animais na Literatura Fantástica**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás – Campus Avançado de Catalão (UFG/CAC), como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Aprovado em 15 de Janeiro de 2014

**BANCA EXAMINADORA**



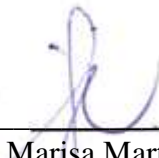
---

Presidente: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva  
Universidade Federal de Goiás – Campus Avançado de Catalão (UFG/CAC)



---

Prof. Dr. Oziris Borges Filho  
Universidade Federal de Goiás – Campus Avançado de Catalão (UFG/CAC)



---

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

CATALÃO - GO  
2014

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter possibilitado e me capacitado para esta jornada.

Ao professor Alex, por ter me orientado na execução deste projeto de dissertação. Por ser compreensivo, me apoiar, não se importando com finais de semana, feriados e férias. Por aceitar e apoiar as minhas digressões.

À Germária, ao Victor e ao Gabriel, esposa e filhos do professor Alex, por serem compreensivos com a ausência do mesmo em virtude da realização desta pesquisa.

Ao meu pai, Sebastião, à minha mãe, Geracina, e a toda minha família pelo apoio e compreensão pelas presentes ausências e momentos de reclusão durante a execução deste trabalho.

Às amigas e companheiras de orientação Fabianna, Veridiana, Sarah e Terezinha, pelos momentos de grande aprendizagem, pelos grandes momentos de descontração e apoio e pelas reuniões para colocar as “novidades” em dia.

Às amigas e companheiras do Programa Rosemeire, Lady Daiane, Flávia, Jaciara, Marta e Ana Paula, pelas conversas, pelos momentos divertidos e inesquecíveis, e também os difíceis pelos quais passamos.

Aos professores do Programa, em especial aos que me deram aula e que, de uma forma ou de outra, contribuíram para este projeto: Dr. Antônio Fernandes Júnior, Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza e Dra. Maria Imaculada Cavalcante.

Aos professores Dr. Oziris Borges Filho e Dra. Marisa Martins Gama-Khalil pelas importantes contribuições para o texto final desta dissertação.

À querida Wanissy, pelas constantes ajudas e os prazerosos diálogos entre as aulas e durante as idas a Catalão.

E, por último e não menos importante, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) pelo apoio financeiro à realização desta pesquisa.

## RESUMO

Sentimento intrínseco a todo ser humano, o medo é uma emoção que propicia a manutenção da vida e a consolidação das sociedades. O homem não tem controle sobre esse sentimento, pois não escolhe o que temer, e nem quando. Mas durante a noite, os agentes atávicos têm sua área fóbica amplificada, a falta de luz diminui a produção dos inibidores da imaginação, fazendo com que o homem se confunda mais facilmente, projetando assassinos, ladrões, demônios, feras entre outros seres que visão atentar contra a vida do homem em todos os cantos mal iluminados. O medo é um sentimento que pode ser descrito ao mesmo tempo como amorfo e polimorfo, visto que ele não tem uma única e definitiva forma, mas formas variantes que se alteram constantemente em virtude de diversos fatores culturais. Enquanto temática, o medo gera um fascínio no Cinema e na Literatura, principalmente a Fantástica. Aos olhos de teóricos como Roas (2001; 2012) e Lovecraft (2007), o medo é um sentimento basilar à constituição do modo Fantástico; já Todorov (2008) concorda com a importância desse sentimento, mas não o vê como um elemento fundamental para o modo. Discussão essa a parte, esta dissertação visa discutir a constituição do medo do gato, cachorro e corvo, animais polissêmicos que são revestidos de sentidos negativos em algumas culturas, nas vertentes Literatura Gótica e Realismo Mágico da Literatura Fantástica a partir do espaço, enquanto elemento diegético. Lista-se como corpora de análise os contos “O gato preto”, de Edgar Allan Poe; “O preçõ”, de Neil Gaiman; “A república dos corvos”, de José Cardoso Pires; o poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe; e o romance *O cão de Baskerville*, de Sir Arthur Conan Doyle e o cordel “O cachorro dos mortos”, de Leandro Gomes de Barros. Para tal essa pesquisa se dividirá em três partes: uma discutirá Literatura-Cultura-Imaginário; outra conceituar a Literatura Fantástica e suas duas vertentes, relacionar as mesmas com o espaço e o medo; e por último analisar como se dá a construção do medo entorno dos animais nos corpora selecionados. Visando assim comprovar que o medo dos animais sofre nítida influência do espaço da noite.

**Palavras-chave:** Medo; Literatura Fantástica, Espaço.

## ABSTRACT

Intrinsic to every human feeling, fear is an emotion that promotes the maintenance of life and the consolidation of society. Man has no control over that feeling because he does not choose to fear, and nor when. But overnight, the atavistic agents have their phobic amplified area, the lack of light decreases the production of inhibitors of the imagination, making the man is confused more easily, projecting murderers, thieves, demons, beasts and other creatures that vision attempt on the life of man in all poorly lit corners. Fear is a feeling that can be described as amorphous and polymorph, since it has no single and definitive form, but variant forms that change constantly due to various cultural factors. While thematic, fear generates a fascination in Film and Literature, mainly Fantastic. In the eyes of theorists like Roas (2001, 2012) and Lovecraft (2007), fear is a basic feeling constitution of the mode Fantastic; already Todorov (2008) agrees with the importance of that feeling, but do not see it as a fundamental element for mode. Discussion this part, this dissertation aims to discuss the constitution of the fear of cat, dog and raven, polysemic animals that are coated with negative meanings in some cultures, hillside Gothic Literature and Magic Realism of the Fantastic Literature from space, while diegetic element. List themselves as corpora analysis tales "O gato preto" by Edgar Allan Poe, "O preço" by Neil Gaiman, "A república dos corvos" by José Cardoso Pires, the poem "O corvo" by Edgar Allan Poe, the novel O cão de Baskerville, by Sir Arthur Conan Doyle and the cordel "O cachorro dos mortos" of Leandro Gomes de Barros. To this this research will be divided into three parts: one to discuss Literature - Culture - Imaginary; another to conceptualizer Fantastic Literature and its two components, relate the same with space and fear, and finally analyze how is the construction of fear around animals in the selected corpora. Aiming to prove that the fear of the animal suffers a clear influence of the space at night .

**Keywords:** Fear; Fantastic Literature; Space.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 UM FRIO QUE PERCORRE A ESPINHA: UM OLHAR CULTURAL SOBRE O MEDO .....	15
1.1 Para onde a bússola aponta: princípios norteadores sobre Cultura, Imaginário e Literatura .....	15
1.2 A bússola pirou: o medo está entre nós .....	23
1.2.1 Uma luz sobre o escuro: reflexões introdutórias sobre o medo.....	24
2 CONSTRUINDO UM TEMPLO PARA PHOBOS E DEIMOS: O LUGAR DO FÓBICO NA LITERATURA FANTÁSTICA .....	29
2.1 Mãos à massa: uma receita de Fantástico .....	30
2.1.1 Gótico: os monstros criam vida e querem me matar .....	33
2.1.2 Realismo Mágico: naturalização do insólito .....	36
2.2 Espaço: onde o insólito se materializa.....	40
2.3 Medo: sentimento basilar para o fantástico? .....	42
3 ONDE O BICHO-PAPÃO SE ESCONDE: O MEDO DOS ANIMAIS NA LITERATURA FANTÁSTICA .....	47
3.1 O medo do cachorro em <i>O cão dos Baskerville</i> , de Sir Arthur Conan Doyle .....	48
3.2 O medo do cachorro no cordel “O cachorro dos mortos”, de Leandro Gomes de Barros ..	58
3.3 O medo do corvo no poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe .....	68
3.4 O medo do corvo no conto “A república dos corvos”, de José Cardoso Pires.....	77
3.5 O medo do gato no conto “O gato preto”, de Edgar Allan Poe.....	85
3.6 O medo do gato no conto “O preço”, de Neil Gaiman .....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	101
REFERÊNCIAS .....	106

## INTRODUÇÃO

Na obra *O Saci* (1921), de Monteiro Lobato, parte do enredo se passa na floresta, onde o menino Pedrinho é levado pelo ser folclórico que dá título ao romance para conhecer os mistérios da mesma. Pedrinho pergunta ao Saci sobre as criaturas fantásticas da floresta que provocam medo, o ser folclórico responde: “quanto maior é o escuro, maior o medo; e quanto maior o medo, mais coisas a imaginação vai criando” (LOBATO, 2005, p. 45). Sendo a imaginação uma capacidade intrínseca ao homem, o medo, da mesma forma, é um elemento inerente ao ser humano, oriundo da tomada de consciência deste, acerca da finitude de sua vida. Nesse sentido, pode ser tanto individual como coletivo. Jean Delumeau em *A história do medo no ocidente* (2009, p. 30), define o medo individual como “uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação”.

O medo coletivo, por sua vez, pode ser definido sob dois parâmetros: o que concerne a uma multidão e o que toma um indivíduo qualquer como amostra de um dado grupo. O medo coletivo, referente à multidão, é uma reação de um conglomerado de pessoas tomadas de pânico ou que dão vazão a uma agressividade proveniente da soma de emoções-choques pessoais. Já no tocante ao indivíduo amostra, toma-se uma pessoa como representante de um dado grupo, visando analisar as reações deste perante determinado medo (DELUMEAU, 2009, p. 31).

Como expresso na conversa entre Saci e Pedrinho, a consequência desse atávico temor do homem pelo desconhecido, presente na escuridão, pelo que não pode ser abarcado pela luz da razão, se processou, dentre outras formas, na criação de criaturas imaginárias ou da atribuição de qualidades sobrenaturais a animais conhecidos que habitam a noite. Esse segundo caso é o objeto de interesse desta dissertação, que é tecer considerações sobre a relação entre o espaço noturno e o medo reservado a alguns animais expressos na Literatura Fantástica. Enquanto os animais têm medo apenas de serem devorados, o mesmo não se aplica ao medo que eles suscitam, esses não são unos e fixos, mas múltiplos e variantes.

O medo é um sentimento importante e pertinente à manutenção e consolidação de uma sociedade. Na Antiguidade, no centro da cidade de Esparta, famosa por seus guerreiros fortes e corajosos que nunca desistiam ou fugiam de uma batalha, existia um templo consagrado ao medo (DELUMEAU, 2009, p. 26). Esse sentimento é uma experiência vivenciada pelo sujeito, independentemente de sua vontade, trata-se de uma emoção gerada pelas impressões e juízos acerca dos agentes fóbicos que nos rondam e permeiam o mundo e não um

conglomerado de informações puras e aleatórias sobre o mesmo. O medo tem origem nos instintos mais primitivos do homem e, após tomar consciência da sua finitude, foi possível identificar lados positivos e negativos para o mesmo. Negativo, porque ele gera a incerteza e o desespero, já que a morte, por exemplo, é algo inflexivo e chega a todos, mas que ninguém sabe quando e como virá e o que há depois dela. Como consequência desse último motivo, tem-se o reagente que gera o fator positivo, pois a incerteza sobre o que virá com a morte, por mais que o animal não tenha consciência de que irá morrer, faz com que o ser vivente, seja homem ou animal, busque assegurar e manter a sua vida, ou seja, provoca um sentimento de autopreservação.

Visando preservar a vida, tanto os seres humanos como os animais temem a noite, isso ocorre desde a Pré-História, uma vez que com a falta ou carência do domínio do fogo estavam mais suscetíveis aos ataques dos predadores, assim, não podiam observar e sentir a aproximação dos animais, tendo a oportunidade de fugir ou se defender. Apesar do advento e do domínio do fogo, o homem continua a temer a noite, como pode se observar na mitologia grega.

Nix, a deusa da noite, era uma das divindades primordiais da mitologia grega. Mesmo depois da queda dos Titãs e a ascensão dos deuses olímpicos ao trono, ela continuou sendo respeitada e temida. Conta-se que até Zeus evitava contrariar a deusa, pois devia a ela favores. Nix era uma deusa temida, filha do Caos e esposa de Érebo (as trevas subterrâneas e inferiores), ela é mãe dos principais medos dos homens, tais como Moro (destino), Tânatos (morte), Hipno (Sono), Gueras (Velhice) e Éris (Discórdia).

Teme-se a noite, pois ingressar em seu reino, segundo Junito de Souza Brandão em *Mitologia Grega* (1986, p. 191), “é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, incubos, súcubos e monstros”. Delumeau (2009, p. 138), por sua vez, fala que a noite é cúmplice dos fantasmas, tempestades, lobos e malefícios e que devido à falta de luz, faz com que os homens tenham alucinações e vejam o que não existe. O motivo noturno, segundo Remo Ceserani em *O fantástico* (2006, p.77-80), é um dos oito sistemas temáticos ameadados no modo fantástico.

Dentro desse quadro, esta dissertação se justifica pelo crescente interesse que a Literatura Fantástica vem despertando no cenário dos estudos literários. Por essa razão, a presente pesquisa vai ao encontro dos estudos sobre o processo de constituição e construção do fantástico a partir da articulação de diferentes mecanismos literários e narratológicos, no caso desta dissertação, o espaço literário. Sobre esse item, chama a atenção o escasso número de estudos na área do Fantástico reservados à investigação concernente à relação entre o

espaço e os demais elementos da narrativa. Visando colaborar para o preenchimento dessa lacuna crítica, este estudo toma a posição de que a Literatura reflete aspectos ideológicos e culturais da sociedade, expondo que o medo que cerca alguns animais é um reflexo dos modos de construção cultural dos indivíduos e de algumas culturas. Dessa forma, esta pesquisa se mostra relevante para os estudos da Linguagem, sob a linha da “Língua, Linguagem e Cultura”, porque refletir-se-á sobre como um comportamento cultural reservado a espaços determinados é traduzido na literatura.

Diante do exposto, o espaço pode ser denominado de ambiente ou cenário. Ele é o conjunto de elementos constituídos a partir das paisagens exteriores e/ou interiores, ou seja, do espaço físico e do psicológico, não sendo apenas um ambiente passivo, onde acontecem as ações da diegese, mas um ambiente ativo que influencia diretamente os acontecimentos da narrativa e as ações das personagens. Claudia Barbieri em “Arquitetura literária” (2009), explicita que o espaço registra e repassa para o leitor informações culturais e “cria também uma cartografia simbólica em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação” (BARBIERI, 2009, p. 105).

O estudioso, ao propor um estudo do espaço não o concebe de forma única e isolada dos outros elementos narratológicos, pois está intimamente ligado aos personagens, ao tempo e ao enredo. A simples referência ao espaço em uma obra acarreta uma infinidade de informações e é responsável por dar a sensação de verossimilhança e possibilitar “ao leitor sair da objetividade da obra e agregar outros caracteres possíveis para o que lhe foi dado a conhecer ao longo da leitura” (BARBIERI, 2009, p. 116). Assim, pode-se afirmar que o espaço tem duas funções antitéticas (ou dicotômicas): “levar” o leitor para dentro da obra e “transportar” o mesmo para fora do livro.

Pensar e refletir sobre o espaço no texto literário é deveras importante para a caracterização e compreensão de uma obra classificada como pertencente aos domínios da Literatura Fantástica. Segundo Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2008), o espaço no Fantástico é semelhante ao nosso mundo, mas é regido por leis diferentes, próprias do universo insólito da obra, explicando acontecimentos únicos que não podem ser explicados pelas leis aceitas como reais pelo leitor. Tal mundo pode ser povoado por seres fluidos e polimorfos, não convencionais e que também podem ou não estar presentes na realidade de quem lê.

Nesse ponto, ao se ver em dúvida diante dos fatos narrados, o leitor adentra os limites do Fantástico, visto que este envolve “uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”

(TODOROV, 2008, p. 37). Esse gênero literário se aloja em um espaço, o da incerteza, entre o estranho e o maravilhoso, entre o produto da imaginação e o real regido por leis diferentes. Cesarine (2006) aponta que esse pensamento, que segue os moldes todorovianos, é abstrato, simples ou restrito em demasia e que atende a linha estruturalista que dominava o pensamento teórico na época em que o texto foi escrito, mas tem o mérito de estar em voga até hoje nos estudos que envolvem o fantástico.

Ao se pensar a Literatura Fantástica, depara-se com uma diversidade conceitual em torno desse modo literário. David Roas (2001) em “*La amenaza de lo fantástico*”, aponta que esse fato proporciona ao pesquisador o acesso a diversos aspectos que abordam tal expressão literária, mesmo que um conceito renegue os princípios de outros. Neste ponto, o presente trabalho será pautado pela visão de diversos teóricos do fantástico, tais como Todorov (2008), Ceserani (2006), Furtado (1980) e Roas (2001).

Entende-se que o acontecimento sobrenatural, com base em Roas (2001), é um fato que transgride as leis físicas e organizacionais do mundo real, não podendo ser explicado por essas mesmas leis. O espaço na obra fantástica, portanto, deve ser familiar ao do leitor para que a interferência do elemento insólito abale sua estabilidade.

Cabe aqui uma breve distinção entre o Fantástico enquanto gênero literário, circunscrito principalmente nas últimas décadas do século XIX e que, como mostrado, foi considerado por Todorov como uma literatura da hesitação, e o fantástico enquanto modo literário. Na segunda leitura do fantástico, em sentido *lato*, há a recusa em imitar o mundo como ele é; entende-se esse como um espaço permeado por acontecimentos metaempíricos variados, sendo esse o conjunto de manifestações sobrenaturais. Prefere-se o termo metaempírico visto que ele abarca

não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (FURTADO, 2014, n. p.).

Assim, o Fantástico, enquanto modo, agrega uma gama maior de figuras e situações literárias e culturais possibilitando a presença de diferentes vertentes, tais como: o Gótico, o Realismo Mágico, a Ficção Científica, entre outros. Mas focar-se-á neste trabalho o Gótico e o Realismo Mágico.

A Literatura Gótica, como será visto em detalhes posteriormente, caracteriza-se pela presença do sobrenatural e de ambientes opressores. Há um fascínio pelo horrível, grotesco,

repelente, visando propiciar o terror. Na sua essência, é um romance sentimental em que ao sobrenatural intervém – como apresenta Andreia Peixoto no verbete “Literatura Gótica” no *E-dicionário de Termos Literários* – castelos amaldiçoados, abadias abandonadas, florestas escuras, aparições monstruosas. Todos esses espaços são motivos comuns nessa vertente, presentes em obras como “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe e *Frankenstein* (1918), de Mary Shelley.

Quanto ao Realismo Mágico, como será detalhado, tratamos da vertente que reage contra a ênfase do realismo puro, presente no século XIX, fomentado pelo Realismo/Naturalismo. Ele agrega o “mistério” e uma suposição ou negação, um tanto quanto poética, da realidade, coexistindo fantasia e realidade. Essa vertente se caracteriza por “desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, ou seja, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo<sup>1</sup>” (ROAS, 2001, p. 12).

Nesse aspecto, o Realismo Mágico se diferencia do Maravilhoso, conforme a conceituação todoroviana, visto que nesse último tanto os personagens quanto o leitor implícito aceitam os acontecimentos insólitos que não podem ser explicados pelas leis do mundo real. Assim, prefere-se utilizar aqui o termo Realismo Mágico, uma vez que o mesmo retoma narrativas populares, havendo uma análise dialética para construção da diegese e da aceitação dos acontecimentos por suas personagens, por mais que “o real e o insólito se misturam sem solução de continuidade e sem criar tensões entre eles” (SILVA, 2012a, p. 198), não criando um mundo novo, mas trabalha-se com o mundo cotidiano, superando a relação antitética do natural/sobrenatural, como exemplo, *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka.

Enquanto no Maravilhoso observa-se uma aceitação passiva e sem questionamentos, tanto das personagens como dos leitores perante a obra, encantamento, milagres e metamorfoses são acontecimentos naturais, cotidianos e/ou corriqueiro, ou seja, cria-se um mundo totalmente novo nesse gênero, o que podemos citar a título de exemplificação a Terra-média, mundo criado por J. R. R. Tolkien para os livros *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), *O Silmarillion* (1977) e *O Hobbit* (1937). Mas, há exceções, como a narrativa “Aladim e a lâmpada maravilhosa” presente na coletânea de contos árabes *As mil e uma noites*. Nela, Aladim se mostra surpreso e atônito diante da aparição do gênio encerrado na lâmpada; a mãe da personagem se mostra estarecida pelos feitos do gênio. No próprio *O Senhor dos Anéis* há um estranhamento quando Bilbo Bolseiro coloca o Um Anel durante a sua festa de aniversário

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: “desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario em una única representación del mundo”.

e fica invisível, o que deixa os presentes pasmos. Esses fatos retratam que o acontecimento sobrenatural pode ser encarrado como estranho em uma narrativa maravilhosa, não sendo a aceitação passiva dos acontecimentos insólitos uma regra geral à vertente.

Roas (2001) também acredita nessa diferenciação, como pode se observar na seguinte afirmação em torno da distinção do Realismo Mágico com o Maravilhoso. O primeiro não crê totalmente em

um mundo radicalmente distinto ao do leitor, como é o do maravilhoso, mas nestas narrativas o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, o que significa, definitivamente, superar a oposição natural/ sobrenatural sobre a que se constrói o efeito fantástico. Poderíamos dizer, em conclusão, que se trata de uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso<sup>2</sup> (ROAS, 2001, p. 13).

Essas características são presentes nas obras escolhidas como *corpora* de análise desta dissertação, no entanto, o agrupamento das obras não se dá por gênero, mas por elementos intrínsecos nas mesmas, os animais. As figuras do corvo, do gato e do cachorro, ao serem tomadas como imagens, permeiam o imaginário antropológico, possuindo nele inúmeros significados, pois, ao abrirmos um dicionário de símbolos, seja de Chevalier e Gheerbrant (2001) ou de Lexikon (2007), e pesquisar o significado de cada um, perceberemos que são figuras polivalentes, possuindo inúmeros significados positivos e negativos.

Figura central e fundamental da constituição de “O Corvo” (1845), de Edgar Allan Poe e “A República dos corvos” (1998), de José Cardoso Pires, o corvo é um ícone ambíguo e estigmatizado, pois é polissêmico, e o mesmo pode se dizer do cachorro e do gato. Por exemplo, a ave, na China tem um significado solar; no Japão é considerada o mensageiro dos deuses; na mitologia greco-romana é um símbolo relacionado ao deus Apolo; já na nórdica, dois corvos acompanham o deus Odin. No entanto, por influência das doutrinas do Cristianismo, é visto na Europa cristã como um ser de mau agouro, ave carniceira que se alimenta de cadáveres, atacando inicialmente os olhos. O que nos leva a inferir que toda imagem é cultural.

O gato, presente em “O gato preto” (1843) de Edgar Allan Poe e “O preçõ” (1998), de Neil Gaiman, é um símbolo ambivalente e marginalizado, sendo um representante de alteridade. O mesmo animal é cultuado no Egito como uma figura positiva, protetora dos lares e ligado à deusa Bastet e demonizado na Idade Média, quando era tido como mascote de bruxas e símbolo do diabo.

---

<sup>2</sup> Tradução nossa “(...) un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico. Podríamos decir, em conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso”.

Já o cachorro, figura que está em *O cão de Baskerville* (1902), de Sir Arthur Conan Doyle e “O cachorro dos mortos” (1941), de Leandro Gomes de Barros, é uma figura dual, pois ao mesmo tempo em que possui traços de fé, felicidade, lealdade, ele pode ser encarado como tentação do mal, símbolo da inveja, da ira, o guardião dos mortos.

Esses ideais fazem parte da cultura ocidental, o que justifica sua escolha como objetos de estudo desta dissertação, visando analisar a constituição dessas figuras do imaginário humano em cada obra e se há um cerne que as liga, pois questiona-se que para provocar o medo nessas obras, os animais se ligam a significados diversos, como constará mediante a aplicação da Teoria Antropológica do Imaginário de Gilbert Durand, presentes na obra *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia* (2002), teoria que entende o imaginário como o conjunto de “todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 2010, p. 06).

Para analisar o medo suscitado por esses animais, utilizar-se-á a anteriormente mencionada obra de Delumeau (2009), que expõe a evolução dos principais medos que assolaram a Europa do século XII ao XVII, apresentando e justificando o medo da população desse marco temporal. Faremos ainda alusão ao *Medo líquido* (2008), de Zygmunt Bauman, no qual o autor discute acerca de diversos medos que permeiam a sociedade contemporânea; a coleção de *Ensaio sobre o medo* (2007), organizados por Adauto Novaes, que apresenta diversos ensaios focados nesse assunto sob o ponto de vista de diversas áreas das Ciências Humanas; e também a supracitada obra de Durand (2002), que apresenta a análise constituinte de símbolos a partir da visão antropológica e cultural.

O objetivo central desta pesquisa é analisar como o espaço literário do insólito, nas vertentes do Gótico e do Realismo Mágico, se mescla com a representação de determinados animais nessas narrativas, para fazer desses personagens agentes do atávico temor do homem em relação aos espaços noturnos. Como *corpora* para este estudo foram selecionados da Literatura Gótica os contos “O Gato preto” (1843) e “O Corvo” (1845), ambos do norte-americano Edgar Allan Poe e a novela *O Cão dos Baskervilles* (1902), do escocês Arthur Conan Doyle. Da vertente fantástica do Realismo Mágico foram selecionados os contos “A República dos Corvos” (1998), de José Cardoso Pires, “O Preço” (1998) de Neil Gaiman e o cordel *O Cachorro dos Mortos* (1941), conforme registrado por Leandro Gomes de Barros. A escolha de tais obras não é aleatória, por mais que sejam escassas obras que tenham esses animais.

Escolheu-se “O Corvo”, “O Gato preto” e *O Cão dos Baskervilles* devido a carência de estudos específicos no Brasil que foquem sobre a função dos animais nas obras, por serem

clássicas e presentes no imaginário do ser humano. O cordel “O Cachorro dos Mortos” foi selecionado para promover uma leitura desse gênero literário dentro da perspectiva do Realismo Mágico. O conto de Neil Gaiman foi escolhido por ser um autor que nos últimos anos tem se tornado um dos principais ícones do modo fantástico europeu na atualidade. E o conto de José Cardoso Pires foi trazido à luz para divulgar a função do corvo dentro da literatura de Língua Portuguesa, produzida por um autor ainda pouco estudado no país.

Especificamente, esta pesquisa tem como objetivo investigar como o Fantástico faz uso de elementos narratológicos para construir sua estrutura, focando na utilização do espaço enquanto promotor de uma dimensão sobrenatural atribuída a três animais: o corvo, o gato e o cachorro. Nesse sentido, o estudo visa observar se o medo que narradores, personagens e/ou eu-líricos têm desses animais na Literatura Fantástica são provocados pelos mesmos fatores ideológicos, se são construídos a partir dos mesmos motivos ou se há algum elo entre eles.

Para o estudo da “ave preta” utilizar-se-á, dentre outras obras, *Animais interiores – Voadores* (2003), de Evaristo Eduardo de Miranda, que apresenta uma reflexão simbólica das principais aves presentes na cultura ocidental e, para a análise mais específica do corvo de Poe, embasar-se-á no livro *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra* (2002), de Ricardo Araújo, que possibilita ao leitor uma análise das principais obras de Poe, atendo-se a aspectos estruturais e temáticos. Também faremos uso de *O corvo: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe* (2011), de Claudio Weber Abramo, que apresenta o poema original em língua inglesa e as principais traduções deste para a língua portuguesa, tecendo uma análise crítica e simbólica do mesmo, tanto acerca de sua estrutura como de sua temática, além da “Filosofia da composição”, escrita por Poe.

Já para o estudo do gato, valer-se-á principalmente, mas não exclusivamente de *O Culto ao gato* (1997), de Nicholas J. Saunders, obra que faz uma reflexão diacrônica da presença da figura do gato na história da humanidade. A reflexão acerca do cachorro será embasada por Carlos Alberto Nogueira com o livro *O diabo no imaginário medieval* (1986) e também pelos dicionários de símbolos de Lexikon (2007) e Chevalier e Gheerbrant (2001).

Este estudo estruturar-se-á em três capítulos: o primeiro focará nos traços progressivos de intersecções que unem Literatura, Cultura e Imaginário para, a seguir, analisar o medo a partir de uma perspectiva cultural. No capítulo seguinte, abordar-se-ão as vertentes do Fantástico e a presença do medo nos mesmos. E, em seguida, no terceiro capítulo, analisar-se-á o medo dos animais nos *corpora* escolhidos, visando refletir sobre a construção do fóbico. Fechando o trabalho, teremos as considerações finais.

## **1 UM FRIO QUE PERCORRE A ESPINHA: UM OLHAR CULTURAL SOBRE O MEDO**

Tudo, desde o menor grão de areia à maior nebulosa do espaço sideral, é composto por átomos. Ele é a menor partícula de um elemento químico, composto por três elementos distintos: o próton, o elétron e o nêutron. Comparando-os, nota-se que cada um deles tem tamanho, carga elétrica e peso diferentes. Se compararmos um átomo com outro observar-se-á que a quantidade de cada um na composição desses variará, ou seja, a junção dessas três partículas em quantidades variantes produzirá diversos tipos de átomo, e a união de inúmeros átomos do mesmo tipo forma elementos químicos que constituirão diversos organismos e/ou produtos materiais.

Um livro literário é composto por átomos, porque ele é um produto material, mas também pode ser compreendido como um átomo, pois é constituído a partir da junção de três elementos: a cultura, o imaginário e a literatura. Segundo Carlos Ceia no verbete “gêneros literários” do *E-Dicionário de Termos Literários* (2013), vários livros ou textos com as mesmas qualidades formais constituem um gênero literário (histórico) e a união de diversos gêneros constitui um modo literário (a-histórico). O modo é uma categoria que envolve um alto grau de generalizações e abstrações, e que praticamente continuou inalterado com o passar do tempo, sendo os mais conhecidos os modos: narrativo, lírico e dramático. Enquanto que o gênero é uma categoria fixada historicamente que tem seu auge de produção em um dado período, além de ter características claras. Colocando de lado a frutífera, mas controversa, discussão acerca desses gêneros e como eles se constituem, o objetivo inicial desse texto é discutir e refletir acerca da cultura, do imaginário e da literatura, além de observar como se entrelaçam para construir um texto ou um livro literário.

### **1.1 Para onde a bússola aponta: princípios norteadores sobre Cultura, Imaginário e Literatura**

Cultura é um termo que evoluiu com o passar do tempo e o desenvolvimento da sociedade. O posicionamento em torno desse vocábulo varia de acordo com o ponto de vista do estudioso, podendo ser antropológico, sociológico, filosófico, econômico, entre outros. Nesse sentido, essa discussão se pautará pelo viés antropológico, um dos mais difundidos e que influencia as áreas nas quais esta dissertação se insere, qual seja: Estudos Literários e Estudos da Linguagem.

Na Antiguidade, a noção de cultura estava relacionada à ideia de “civilização” em oposição à de “barbarismo”. Os povos que tinham cultura eram aqueles que estavam sob o estandarte de Roma e os povos sem cultura eram aqueles que viviam à margem do Império e, principalmente, não compartilhavam dos costumes romanos. Séculos depois, no Iluminismo, a ideia de cultura se transformou, mas continuou atrelada ao pensamento difundido anteriormente. Como afirma Terry Eagleton em *A ideia de cultura* (2005), “a palavra primeiro significa algo como ‘civildade’; depois, no século XVIII, torna-se mais ou menos sinônima de ‘civilização’, no sentido de um progresso geral de progresso intelectual, espiritual e material” (EAGLETON, 2005, p. 19). De tal modo, para os iluministas, uma sociedade que possuía cultura era aquela que tinha autodesenvolvimento progressivo, ou seja, para eles, a sociedade que tinha cultura era a francesa.

Com o passar do tempo, essa visão preconceituosa deu espaço para outra, de caráter antropológico, a qual não é influenciada pela ideia de progresso humano; de valorização ou inferiorização de traços estéticos ou intelectuais de produtos artísticos e literários; de instituições de dada sociedade. Dentro dessa nova visão, John Lyons (1987, p. 224) afirma em “Linguagem e cultura” que Cultura seria o conhecimento que o indivíduo adquire a partir do convívio em sociedade ou grupo coeso; conceito muito próximo ao apresentado por Alfredo Bosi em *Dialética da colonização*, para o qual o termo se define como “o conjunto das práticas e das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 1992, p. 16). Um dos conceitos de cultura apresentados por Zygmunt Bauman em *Ensaio sobre o conceito de cultura* (2012, p. 23) se assemelha ao apresentado por Lyons e Bosi, ao dizer que cultura remete a

regularidade e padrão – com a liberdade classificada sob a rubrica de “desvio” e “rompimento da norma”. Cultura era um agregado, ou melhor ainda, um sistema coerente de pressões apoiadas por sanções, valores e normas interiorizados, e hábitos que asseguravam a repetitividade (e portanto a previsibilidade) de conduta no plano individual e a monotonia da reprodução, da continuidade no decorrer do tempo, da “preservação da tradição”, da *mêmeté* de Ricoeur, no plano da coletividade.

Dessas definições, depreende-se que a cultura não deve ser entendida como algo simples, único, estanque e negativo. Pelo contrário, ela é, como apresenta Durval Muniz de Albuquerque Júnior em *Fragmentos do discurso cultural* (2007, p. 17),

um conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentido, de matérias e formas de expressão que circulam permanentemente, que nunca respeitaram fronteiras, que sempre carregam em si a potência do diferente, do criativo, do inventivo, da irrupção, do acasalamento.

Cultura, portanto, é uma entidade abstrata inerente a todo grupo social, não respeitando barreiras temporais ou espaciais, podendo se expandir, de forma progressiva, na escala temporal e ampliar ou reduzir sua influência na escala física do espaço, agregando ou negando valores para que sua essência seja perpetuada. Toda forma de cultura é desenvolvida por um conjunto de homens de dado período histórico, não estando pronta e acabada. Como já dito, ela adquire novas formas e estruturas com o passar do tempo e do contato com outras formas de cultura, não sendo esse contato um quesito obrigatório e necessário para sua transformação, podendo se modificar a partir de outros fatores como: espaço, clima e política, para citar alguns exemplos.

De maneira geral, a cultura deve ser entendida como uma entidade plural, não existindo uma, mas várias, como expõe Eagleton (2005), que “propõe pluralizar o termo ‘cultura’, falando das culturas de diferentes nações e períodos, bem como de diferentes culturas sociais e econômicas dentro da própria nação” (EAGLETON, 2005, p. 25). Tal afirmativa é oriunda do entendimento de que quem faz a cultura são os homens e não existe só um tipo de homem, com o mesmo nível de instrução, conhecimento, econômico, entre outros parâmetros, ou seja, a cultura está ligada diretamente à identidade do homem.

Aqui, toma-se como conceito de identidade aquele apresentado por Cleudemar Alves Fernandes em *Análise do discurso: reflexões introdutórias*, em que o autor pondera que tal qual o sujeito, a identidade “não é fixa, está sempre em produção, encontra-se em um processo ininterrupto de construção, é caracterizado por mutações” (FERNANDES, 2008, p. 34). Se o homem muda, a cultura dele acompanha a sua transformação. Essa ideia entra em consonância com a afirmativa de Clifford Geertz em *A interpretação das culturas* ao afirmar que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias” (GEERTZ, 2008, p. 4).

O homem é quem produz e reproduz a cultura, então está sujeito a ela e às suas transformações. A relação dos dois é de interdependência, pois ao mesmo tempo em que o homem se constrói e se modifica, ele transforma a cultura e os bens culturais; qualquer tipo de alteração provoca mudanças no homem e em suas ações, pois estamos em uma teia e a produção ou rompimento de algum fio pode dar mais estabilidade ou abalar toda a estrutura. Entende-se assim que a cultura interfere diretamente na constituição do imaginário e da literatura, dois produtos culturais. Segundo Heidrum Krieger Olinto em “Literatura/cultura/ficções reais”, a cultura se materializa em “diversos sistemas simbólicos, em convicções e valores, responsáveis tanto pela manutenção e reprodução de sistemas

sociais quanto pela sua constante transformação” (OLINTO, 2008, p. 73). Sendo assim, tanto a Literatura como o Imaginário refletem e perpetuam valores e convicções dos homens.

Etimologicamente, entende-se “imaginário” como um conjunto ou um agregado de imagens, que o homem produziu, produz e produzirá e que se relacionam. Entretanto, não pode ser encarado apenas na sua acepção de acúmulo de imagens, ele também designa o “processo de produção, de reprodução e de recepção de imagens”, como apresenta Ivan Teixeira em “Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural” (2003, p. 44). Segundo o mesmo, ao assumir a posição de substantivo, o imaginário funde a imagem e a imaginação, porque para a produção de imagens nota-se a necessidade da utilização da imaginação. Como dito, o imaginário não se constitui apenas de criação ou produção de imagens, mas de reprodução também. A palavra *imagem* vem do latim *imagine*, e entre as diversas acepções desse verbete, destaca-se as seguinte: *representação, imitação e retrato*. O que nos faz acreditar que o imaginário tem uma estreita relação com a noção de mimese apresentada por Platão e Aristóteles.

Rogério Bianchi de Araújo afirma em “O imaginário distópico e a sociedade de consumo”, que “as imagens são construções que têm por base as nossas experiências visuais anteriores” (ARAÚJO, 2011, p. 39), ou seja, o ser humano cria imagens a partir de suas vivências, de suas ações, daquilo que ele percebe ao seu redor; e ao construir as imagens, o homem pretende recriar, imitar, representar aquilo que aconteceu, que viu, que sentiu, na tentativa de fazer uma cópia de algo que já existiu, o que capacita chamar o homem de *homo symbolicus*. Um clássico exemplo de criação de imagens na tentativa de recriar acontecimentos é o do homem das cavernas com a arte rupestre. Ao produzir as imagens de bisões nas paredes das cavernas, esses homens as revestem de significados, de sentidos, elas se tornam símbolos.

Para que uma imagem faça parte do imaginário, ela tem que ser revestida de significado, mas quando esse significado não é compreendido no processo de decodificação, a imagem fica vazia, não se inserindo no imaginário. Entretanto, não deve se confundir “sem significado” com “significado obscuro”, pois Gilbert Durand em *O imaginário* (2010, p. 36) explana que a imagem é uma “ponte” de símbolos, ela liga o inconsciente não-manifestado e a consciência ativa, gerando o pensamento de que um símbolo é uma manifestação na qual há um significante ativo inerente ao consciente que remete a um significado obscuro produzido pelo inconsciente.

O indivíduo, ao se propor a analisar uma imagem, deve pensar nos elementos que se combinam para construir essa imagem, visto que isso se constitui em um discurso, ou seja,

não se pode analisá-la de forma isolada e descontextualizada. Uma das formas de a imagem se materializar é a partir da literatura, pois segundo Teixeira (2003, p. 53)

Literatura é imaginário: constelação hipotética de imagens. Suas imagens tanto podem se originar do mundo extratextual quanto podem resultar de apropriação de estruturas textuais pré-existentes à ficção que se constrói em dado momento.

Como já dito, tanto a literatura como o imaginário estão entrelaçados com a cultura. A primeira participa da formação e da propagação de símbolos ou imagens, porque faz parte do cotidiano do homem, influenciando e retratando os valores e as ações do mesmo; o que interfere diretamente na cultura, pois se uma imagem está mais em voga do que outra há a apreciação ou execração de dado símbolo, um exemplo é a figura do bruxo/bruxa, que nos últimos anos, devido à produção literária, é enxergada por outra perspectiva; mas que na primeira aparição era estigmatizada.

Literatura, segundo Umberto Eco em “Sobre algumas funções da literatura” (2011), é o conjunto de textos não-práticos produzidos pelo homem para o seu deleite, desenvolvimento espiritual e intelectual, passatempo, o qual ninguém nos obriga a ler (salvo os presentes nas atividades escolares). A partir da literatura, há a formação e difusão da língua, criação e perpetuação de uma identidade, além de, conseqüentemente, a cultura, pois, com base em Olinto (2008, p. 78), possui forte identificação com o meio textual, já que valores e manifestações culturais são constantemente (de)codificados pelos textos visando uma contextualização dos discursos produzidos.

Renata Lackmann em “*Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*” (2008), discute a relação da Literatura e da Cultura. A primeira é, por excelência, um produto da memória, principalmente a cultural, como a autora diz, não sendo apenas um mero veículo passivo que recorda as ações e os acontecimentos passados, mas como uma fonte que emana informações culturais do meio que a produziu, havendo uma troca mútua; ao passo que a Literatura retrata valores, ao mesmo tempo pode criticá-los e transformá-los. A cultura, como elucidado acima, é um ser vivo que está em constante transformação, acompanha as mudanças dos elementos que compõem o seu meio, à medida que as suscitando também. A obra literária, a partir dos signos linguísticos que a compõem, prolifera e altera a cultura (do/no livro), pois essa “continuamente reescreve e se retranscreve, constantemente redefinindo a si mesma através de seus signos” (LACKMANN, 2008, p. 301).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “continually rewrites and retranscribes itself, constantly redefining itself through its signs” (LACKMANN, 2008, p. 301, tradução nossa).

A Literatura, principalmente depois da revolução na imprensa, causada por Gutenberg, passou a preservar a cultura de um povo com a valorização das manifestações culturais tipicamente nacionais na segunda metade do século XVIII. Alguns autores começaram a transcrever produtos culturais orais para que não se perdessem com o passar dos anos. Citam dois exemplos de autores que realizaram tal projeto: os irmãos Grimm e Mário de Andrade. Jacob e Wilhelm Grimm, a partir de suas pesquisas com o povo, transcreveram contos de fadas clássicos como “Branca de Neve e os sete anões”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Rapunzel”, “A Bela Adormecida”. No tocante a Mário de Andrade, o autor brasileiro, no final dos anos 20 do século passado, realizou uma viagem etnográfica à região amazônica, visando coletar material cultural dessa região, gerando assim dois livros escritos pelo mesmo: *Macunaíma* (1928) e *O turista aprendiz* (1942).

Um texto literário pode tanto perpetuar uma imagem, um valor cultural, como alterá-lo também, transformando a memória. Novamente, observe os contos de fadas dos Grimm vivem na memória popular até hoje, mas não da mesma forma como os autores os coletaram e escreveram. Os contos foram adaptados, modificados e ressignificados pela indústria cultural. Inicialmente, foram transcritos com um teor sexual mais latente e quase não existia o “felizes para sempre”, mas ao passarem pelas mãos dos estúdios de animação *Disney* eles foram castrados, infantilizados, “adoçados”, perdendo as suas características medievais e abrandados com o “viveram felizes para sempre”.

Um exemplo desse acontecimento, só que na Literatura Brasileira do século XX, é a transformação do saci, por Monteiro Lobato. O autor desmistificou essa figura folclórica, ele chega até mesmo a infantilizá-la, abrandando os seus traços e suas origens demoníacas. Esse fato é aceito por Lackmann, uma vez que a autora evidencia que “um texto inevitavelmente cria um espaço mnemônico transformado” (LACKMANN, 2008, p. 303).<sup>4</sup> Diante disso, não sendo possível um bem cultural se manter o mesmo com o passar do tempo, ele tem que se adaptar às novas realidades e ao público no qual ele se insere, modificando a memória e, conseqüentemente, a cultura.

Uma das afirmações que se pode fazer a partir das explanações colocadas até o momento é que a Literatura representa e assume em si um dado conhecimento ou saber, pois “todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 2004, p. 18), ela não tem um caráter didático, não fixa ou fetichiza nenhum saber, pelo contrário, ela possibilita a emersão de vários, sem predileção, ela “trabalha nos interstícios da ciência: está sempre

---

<sup>4</sup> “a text inevitably creates a transformed mnemonic space” (LACKMANN, 2008, p. 303, tradução nossa).

atrasada ou adiantada com relação a esta [...]” (*Idem*, p. 18-19), além de ser um meio pelo qual a memória se aflora e se faz presente na realidade do homem.

Cita-se como obra que congrega esses valores *O romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, uma coletânea de poemas que trabalha com o processo de colonização da região de Minas Gerais até a Inconfidência Mineira, juntamente com as consequências para os inconfidentes. O livro traz um novo olhar, o do século XX, para um fato que ocorreu no início do século XVIII, ocorrendo um resgate da memória, lembrando um acontecimento histórico que marcou a história do povo brasileiro. Essa obra de Cecília Meireles é apenas um exemplo, visto que diversas outras têm esse caráter memorialista, seja de forma direta ou indireta, com maior ou menor grau de complexidade na exposição. Segundo Birgit Neumann em “*The Literary Representation of Memory*”, “memória e processos de lembrar sempre foram um importante, de fato um dominante, tópico na literatura” (NEUMANN, 2008, p. 333).<sup>5</sup>

Sobre o assunto, lembra-se que um autor, ao trabalhar com a memória, não se utiliza da memória individual. Como diz Gilles Deleuze em *Crítica e clínica* (2011), “não se escreve com as próprias neuroses” (DELEUZE, 2011, p. 14), o escrito se baseia na memória coletiva, na tentativa de afirmá-la ou de subvertê-la, ele se reveste de um conhecimento maior do que o seu, ele se envolve com uma memória além da sua, pois uma obra literária é um produto cultural aberto e não fechado no discurso produzido pelo autor, há uma troca entre o que é materializado pelo escritor e o leitor. Deleuze cita dois exemplos da materialização da memória de um grupo por parte de um autor, que são Franz Kafka e Herman Melville. Para o teórico, eles “apresentam a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor” (DELEUZE, 2011, p. 15), que ganham voz através deles e de suas expressões. Entende-se que a obra literária é uma forma “de decodificação sistemática e constitutiva de diferentes realidades sociais” (OLINTO, 2008, p. 78).

O autor, ao escrever, faz inferências sobre o que lê, concorda, discorda, produz valores e conhecimento acerca da sociedade, já que uma das premissas basilares acerca da Literatura é que ela

não é um sistema fechado, mas uma parte dos principais processos de construção de significado de uma cultura, interagindo com outros sistemas de símbolos, então, uma análise de encenações literárias da memória pode providenciar informações sobre os conceitos memoriais predominantes de uma cultura<sup>6</sup> (NEUMANN, 2008, p. 335).

<sup>5</sup> “Memory and processes of remembering have always been an important, indeed a dominant, topic in literature” (NEUMANN, 2008, p. 333, tradução nossa).

<sup>6</sup> “is not a closed system, but a part of the principal meaning-making processes of a culture, interacting with other symbol systems, then an analysis of literary stagings of memory can provide information about a culture’s predominant memorial concepts” (NEUMANN, 2008, p. 335, tradução nossa).

Como Aristóteles diz na *Poética*, a Literatura não é a realidade propriamente dita, ela é uma imitação, é o modo como o autor percebe o meio e o materializa a partir dos signos linguísticos, sendo a ficção uma das formas de se expressar e representar a cultura. Mas, isso não impede a literatura de ser um meio pelo qual a cultura realiza uma autorreflexão, abrindo caminho às mudanças culturais. Por mais que a literatura não seja a realidade, e sim uma imitação dessa, ela provoca reflexões sobre a cultura, que pouquíssimos outros sistemas de símbolos conseguem, porque a literatura cristaliza a memória cultural no seu interior.

Visto que a cultura é um elemento intrínseco à Literatura, compreende-se que ela é um “processo infundável de gerar significados, de circulação e subversão de sentidos” (OLINTO, 2008, p. 78), transformando a visão sobre os estudos de literatura, vendo agora as imagens que compõem o texto literário como um produto cultural. As imagens, por sua vez, são elementos inerentes a todo texto literário, porque são produtos tanto da memória cultural como da imaginação; a “casa” literária é alicerçada sobre a cultura, e a imaginação é o tijolo usado pelo autor para levantar suas paredes.

Retomando a metáfora inicial acerca do átomo, quando esse foi descoberto e passou a ser estudado por diversos cientistas, desenvolveu-se a energia nuclear. Várias transformações ocorreram na sociedade e, conseqüentemente, na Cultura, no Imaginário e na Literatura. A energia nuclear e as transformações por ela provocadas são temas recorrentes no Cinema e na Literatura de Massa, espaços em que heróis surgem pelo contato com esse elemento. A título de exemplificação, lembra-se de Bruce Banner, que a partir do contato com os raios gama passa a se transformar no *Hulk*.

De fato, quando essa energia demonstra todo o seu poder destrutivo com a bomba nuclear lançada sobre Hiroshima e Nagasaki, o acidente de Chernobyl, o acidente com Césio-137 em Goiânia e os problemas com os reatores das usinas nucleares em Fukushima lança-se um novo olhar sobre a energia nuclear, uma visão amedrontada. Cria-se uma cultura de medo em torno da energia nuclear e passa-se a produzir imagens e literaturas com as mesmas características; figuras de animais e pessoas deformadas pelo contato com materiais radioativos são recorrentes nessa cultura acerca da energia nuclear, ocorrendo o oposto às histórias dos super-heróis e dos livros como *A zona morta* (1979) de Stephen King e à sequência de filmes *O exterminador do futuro* (1984, 1991, 2003, 2009) que apresentam a guerra nuclear como algo a ser evitado.

Entretanto, o presente trabalho não tem como foco o medo em torno da energia nuclear, utiliza-se essa ramificação da cultura do medo para contextualizar o que será apresentado a partir de agora que será o “átomo” do medo. Como as acepções sobre cultura,

imaginário e literatura que nortearão essa pesquisa já foram apresentadas, far-se-á uma explicação sobre o medo.

## 1.2 A bússola pirou: o medo está entre nós

Em inglês é “*fear*”, em francês “*peur*” e na língua alemã, “*angst*”. Essas e várias outras palavras são denominação de uma mesma emoção conhecida na Língua Portuguesa como medo. Essa palavra, segundo José Pedro Machado no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, tem origem na Língua Latina com o termo *mētū-*; classificado como um substantivo significa “receio, medo, inquietação, ansiedade; temor religioso; objeto de terror” (MACHADO, 2003, p. 87). Mas também pode ser, segundo o mesmo dicionário, originário da palavra latina *mēdu-*, tendo uma origem mais antiga e oriunda do germânico *mēdos*, significa quando substantivo “um medo; como adj., relativo ou pertencente aos Medos, aos Persas” (MACHADO, 2003, p. 87).

A partir dessa exposição, pode-se fazer algumas ilações sobre o medo. Independente de sua origem etimológica, esse vocábulo não é uma palavra ou sensação exclusiva do Português, do tronco românico ou de qualquer outro idioma e cultura, mas próprio de todas as línguas e culturas espalhadas pelo globo, porque essa emoção é intrínseca a todo ser vivo que tenha alguma consciência.

Para se pensar criticamente o medo, far-se-á uma inferência inicial comparando esse com a Língua, um ser vivo que está em constante transformação, como aponta Carlos Alberto Faraco em *Linguística Histórica* (2005): “as línguas humanas não constituem realidades estáticas; ao contrário, sua configuração estrutural se altera continuamente no tempo” (FARACO, 2005, p. 14), essas mudanças são gradativas e só são percebidas a partir de uma análise diacrônica. Apropria-se dessa afirmação para se pensar esse sentimento, fato justificado por um dos exemplos dados por Aduino Novaes no ensaio “Políticas do medo” (2007, p. 11), que no passado o medo que o homem tinha era oriundo da natureza ou do sobrenatural e que, atualmente, teme-se o próprio homem e as incertezas proporcionadas pela tecnociência. A partir dessa assertiva, conclui-se que o medo sofre transformações de identidade com o passar do tempo.

Pegar-se-á emprestado outro exemplo, agora apresentado por Delumeau (2009, p. 11-12), para continuarmos a pensar o medo. Na obra desse autor, lê-se a descrição da cidade de Augsburgo, na Alemanha no século XVI, que quando o sol se punha e emergia a noite, ela se fechava, não permitindo que ninguém entrasse ou saísse do espaço urbano sem que passasse

por dois guardas e diversas salas recobertas de ferro; sendo ainda uma cidade extremamente fortificada e protegida que não permitia, após o pôr-do-sol, a entrada de nenhum indivíduo.

Observa-se uma descrição semelhante à feita por Delumeau no livro *Frankenstein* (2007), de Mary Shelley, mas já no século XVIII. Na passagem, o personagem Victor Frankenstein é impossibilitado de entrar na cidade de Genebra por ter chegado à noite: “estava completamente escuro quando cheguei às cercanias de Genebra. As portas da cidade já tinham sido fechadas, e fui obrigado a pernoitar em Secheron, aldeia distante da cidade cerca de meia légua” (SHELLEY, 2007, p. 74).

Na atualidade, ocorreu uma transformação da proteção noturna, as cidades não são mais fortificações impenetráveis, passou-se do macro para o micro, agora as residências são pequenas fortalezas na tentativa de manter o “mal” e a insegurança exterior ao lar. Nota-se uma nítida transformação do medo, mas ainda mantêm um mesmo cerne, um radical; no presente caso, o medo do que está lá fora quando estamos mais vulneráveis e não podemos enxergar algo de forma distinta na escuridão.

As mutações pelas quais o medo passa com o tempo fazem ascenderem algumas formas e decaírem outras. Isso se justifica devido às transformações as quais a sociedade passa com o avançar das eras, sendo essa a explicação apontada por Jacques Le Goff em *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval* (2010, p. 158), do porquê não se teme mais a figura da bruxa; não foi ela quem mudou, mas o espaço ao seu redor. Isto é, não foi a noite que mudou ou ficou mais segura, mas as cidades que se transformaram, as casas evoluíram e as fronteiras foram rompidas.

Bauman (2008, p. 12) comenta a mutabilidade do medo revelando que todos os dias o catálogo de fobias do homem tem aumentado e está longe de ser concluído, pois novos medos surgem ou são descobertos diariamente, não sendo possível estimar um número preciso de medos que cercam o homem, nem a variabilidade dos mesmos, restando ao ser humano ficar em estado de prontidão, preparando-se para um ataque iminente.

Assim, entende-se que o medo se transformou com o passar do tempo, o homem deixa de temer algumas figuras e situações e passa a temer outras, ou continua a temer as mesmas coisas, mas sob uma nova identidade ou forma. Enfim, o que é o medo? O próximo tópico visa discutir esse conceito e debater acerca do medo do escuro e da morte.

### 1.2.1 Uma luz sobre o escuro: reflexões introdutórias sobre o medo

Mão suada, ritmo cardíaco acelerado ou reduzido subitamente, respiração ofegante, vasos sanguíneos alterados, agitação do nível de secreções produzidas por diversas glândulas, paralização ou súbito acesso violento. Essas são algumas das reações do corpo humano quando o homem está com medo elencadas por Jean Delumeau no ensaio “Medos de ontem e de hoje” (2007). O medo é uma das primeiras emoções a que o homem tem acesso, ele entra em contato com esse sentimento no momento em que toma conhecimento de que é um ser finito, perene. Novaes (2008) apresenta-o como um sentimento natural, resultante da constante sensação de vulnerabilidade do homem, de sua incerteza sobre o mundo e dos elementos que o compõem, além do desconhecido, daquilo que ele não domina ou controla.

Com essa tomada de consciência de sua finitude, o ser humano passa a ter uma necessidade de se auto preservar, de manter a sua vida e não colocá-la em perigo. Sem esse sentimento, a humanidade não teria se desenvolvido; sendo até mesmo um sentimento sadio quando vem como um alerta, uma antecipação de perigos que ronda o homem, que na maioria das vezes são bem reais, ameaçando a manutenção da vida humana. Júlio França em “Fontes e sentidos do medo como prazer estético” (2010, p. 60) afirma que,

o medo é uma experiência passiva, algo que experimentamos à revelia de nossa vontade. Não é, porém, neutro como as sensações: é uma emoção, e como tal, carregada de afetos. O medo não é uma pura informação sobre o mundo à nossa volta, mas o resultado de um juízo que fazemos sobre o mundo – sobre o quão ameaçadores objetos, seres ou eventos podem ser.

Portanto, em consonância com o autor, o medo é uma emoção sob a qual o homem não tem domínio, ele não controla o medo e o que temer; referente a que sentir medo, o ser humano é totalmente impotente, ele não domina sua manifestação. O medo é um juízo de valores que o indivíduo faz acerca do espaço físico e social que o cerca, colocando em uma balança o que é mais ou menos perigoso para a sua vida. Bauman (2008, p. 8) afirma que o medo, enquanto um sentimento, é “difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço, nem motivos claros”, ou seja, amorfo, faz com que o homem o veja em qualquer lugar e tema qualquer coisa. Mas quando os seres humanos, e qualquer outro ser vivo que tenha consciência, se colocam em posição defensiva, eles conferem forma ao medo. Ao conferir forma ao medo, o homem ativa ou retoma os seus instintos mais primitivos de defesa, evitando a todo custo o objeto fóbico, afastando-se do mesmo.

Francis Wolff no ensaio “Devemos temer a morte?” (2007), afirma que o medo é um sentimento negativo e por ser uma experiência causa consequências, pois geralmente vem acompanhado de sofrimento. Sofrimento ligado ao futuro, sinônimo de incerteza, pois ninguém sabe o que irá acontecer no dia de amanhã, na semana que vem, daqui um mês ou no

ano que vem, ninguém sabe quando e como vai morrer. Pensamento desesperador. Ter medo é sentir um desconforto no tempo presente em relação à ideia de que sofrer-se-á algum mal futuramente.

O medo é como uma erva-daninha, se lançado sobre um solo fértil como o homem, passa a se desenvolver naturalmente, sem a necessidade de estímulos e com pouquíssimos cuidados, o próprio homem que sente medo fornece os nutrientes para que ele cresça e ganhe forma.

Como aponta Edmund Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1993), ao tecer suas considerações sobre o Sublime, ele afirma que o medo primordial é o da morte, se desdobrando em vários outros (BURKE, 1993, p. 48). O homem passa a temer a morte a partir do momento em que ele percebe a sua insignificância perante o universo, que antes dele o mundo girava e depois que ele se for o mundo vai continuar girando, que o seu tempo de vida é ínfimo se comparando com o tempo da Terra e do Universo.

Novaes (2007, p. 10), afirma que os medos têm duas origens: a imaginação e a crença. Maria Rita Kehl em “Elogio do medo” (2007, p. 89) discorre sobre a imaginação, dizendo que o medo incita a fantasia e a invenção, durante a noite, quando os inibidores da atividade imaginativa são produzidos em menor escala, devido à diminuição da luz, isso faz com que o ser humano se confunda “mais facilmente do que durante o dia o real e a ficção e corre o risco de desorientar-se fora dos caminhos seguros” (DELUMEAU, 2009, p. 142). É a imaginação que faz o homem ver o que não existe, projetar assassinos, ladrões, demônios, feras, fantasmas, entre outros seres que visam atentar contra a vida do homem, principalmente durante a noite, de forma que ela passa a ser cúmplice dos seres imaginados. Teme-se a noite e os espaços escuros, porque coloca-se nesses espaços tudo que imagina que vai atentar contra nossa vida, aquilo que não se entende ou aceita, como a morte, que ninguém sabe quando vem, como vem e para onde vai.

Em relação à crença, o medo está ligado à religião, regida pela regra empírica de

que os deuses mais temíveis jamais aparecem e que o invisível dirige nossas vidas. Assim, velhos medos – teológicos e metafísicos – que guardam ainda algum prestígio, são feitos no silêncio da imaginação. Eles nos convidam a pensar e agir com prudência porque, ainda que invisíveis, há sempre um sujeito determinado que nos vê: Deus e sua onipresença, o tirano e seus “mil olhos”, a morte e o inferno, a condenação (NOVAES, 2007, p. 11)

Em virtude da religião, o homem, principalmente o da Antiguidade e da Idade Média, tem a sensação de ser vigiado constantemente e que à menor transgressão das leis que lhe são impostas, ele será punido.

Como já dito, o medo é um sentimento polimorfo; quando o homem morava nas cavernas, ele temia as feras que habitavam as florestas; na Antiguidade, as invasões externas; na Idade Média, as bruxas, os demônios e o mar; na metade do século XX, um ataque nuclear e a expansão da ideologia comunista; na atualidade temos ataques terroristas de fundamentalistas religiosos e desastres naturais.<sup>7</sup>

A partir desses exemplos e com base em Delumeau (2007, p. 42-43), os medos podem ser classificados como viscerais e naturais ou como culturais. Entende-se como medos viscerais, os oriundos do espaço natural, não são influenciados diretamente pelo homem, ou seja, eles são provenientes da natureza, tais como as epidemias, as grandes secas, os furacões, os terremotos, as tsunamis, as erupções vulcânicas, as quedas de meteoritos, entre outros acontecimentos do gênero. Já os medos culturais são os desenvolvidos pelo homem ou condicionados pela sua influência, tais como a noite, flutuações econômicas, o medo do próprio homem (ataques terroristas, assaltos, assassinatos), para citar alguns.

Com base nos exemplos elencados, observamos a evolução de um padrão fóbico, no início, durante o desenvolvimento das primeiras comunidades, quando o homem formava as primeiras sociedades, ele temia principalmente fobias oriundas da natureza, mas a partir do momento que essas sociedades e comunidades se consolidaram, o homem passou a temer o seu igual.

O ser humano é um ser social que precisa viver em sociedade para manter a racionalidade e a sua humanidade. Viver com iguais possibilita que o homem se mantenha válido tanto sobre parâmetros físicos como psicológicos. Mesmo precisando do outro para sobreviver, o homem vê no seu igual, seja ele um estrangeiro, um vizinho, um familiar ou um desconhecido, uma ameaça a diversos aspectos de sua vida. Quando se fala em morte, a primeira imagem que vem à mente é a de um corpo em estado de putrefação. Porém, a morte não se resume ao findar da vida, que o coração parará de bater e outras funções biológicas que mantêm o nosso corpo funcionando cessarão. Esse é o aspecto físico da morte, mas existe uma faceta que muitas pessoas temem mais do que parar de respirar ou serem comidas por uma fera. Bauman (2008, p. 9) classifica essa faceta do medo como uma experiência fóbica de segundo grau (não inferior), é um medo social, culturalmente derivado do físico, o que ameaça não a sua vida enquanto pessoa física, mas social, que possui um *status quo* no meio.

A mera menção de ameaça ao *status* social do indivíduo provoca-lhe uma sensação de vulnerabilidade, insegurança e inferioridade. Bauman (2008, p. 10), como sociólogo que é,

---

<sup>7</sup> Ao elencar esses medos, não queremos limitar os sentimentos atávicos de um período ou afirmar que eles deixam de existir em outras épocas, mas apenas exemplificar a diversidade de medos que o homem tem.

lista as três principais causas de medo na sociedade atual, vislumbrando que sua classificação pode ser, e é, uma ramificação dos medos culturais apresentados por Delumeau (2007). O autor aponta que os tipos de medo são: os que ameaçam o homem e a sua propriedade; os que ameaçam a ordem social e a confiabilidade que depende a segurança de seu sustento; e os que ameaçam o lugar do indivíduo no mundo, da imunidade à degradação, passando pela exclusão social.

Por ser tão volátil e polivalente, o medo e suas várias facetas são temáticas recorrentes na Literatura e na Cultura de Massa. Cada uma trabalha com o medo realçando as características que mais se adequam ao seu gênero, às suas necessidades e ao público que esse produto se destina. Romances adolescentes trabalham com os medos sociais, tais como o do protagonista ser abandonado, traído, ter que trocar de escola, entre outros. Jogos de RPG e *multiplayer* trabalham constantemente com a temática de guerra, acidentes nucleares, ataques zumbis, dizimação da humanidade por uma pandemia causada por um vírus produzido em laboratório que transforma os seres humanos em comedores de cérebro.

Todavia, o gênero que explora, desde o início, o medo como cerne em inúmeras narrativas suas é a Literatura Fantástica, abordando o sobrenatural, o horror, o terror, o macabro e o insólito. Esse será o foco do próximo capítulo, discutir a concepção de Fantástico que orientará este trabalho e o medo presente nessa área da Literatura que tem ganhado destaque nos estudos literários dos últimos anos.

## 2 CONSTRUINDO UM TEMPLO PARA PHOBOS E DEIMOS: O LUGAR DO FÓBICO NA LITERATURA FANTÁSTICA

Na Literatura existem poucos conceitos ou concepções que geram tanta discussão e impasse quanto os pensamentos acerca do que seria a Literatura Fantástica e o que pode ou não pertencer a ela. Muitos dos teóricos têm visões radicais sobre esse modo literário, além do que não há um consenso entre eles sobre as características da mesma e entende-se que boa parte dessas reflexões teóricas são limitadas quando em relação à atual produção literária e cultural. Os pensadores se fecham em uma característica ou em uma produção canônica, voltando-se apenas para as produções de fins do século XVIII e século XIX, período que a crítica, norteadada pelo clássico estudo de Todorov, costuma considerar como a faixa temporal de início e apogeu dessa literatura.

Nessa leitura, o que foi produzido no século XX provoca debate sobre sua vinculação ao Fantástico, mas muitos se esquecem que o Fantástico é um modo antigo, como afirma Gama-Khalil (2013, p. 376) com base em Adolfo Bioy Casares, pois há textos remotos de várias partes do mundo como a *Bíblia*, a *Odisséia*, de Homero, *As mil e uma noites*, entre outros. Roas (2001, p. 7) comenta a variedade de vieses teóricos que giram em torno dessa temática, afirmando que “é certo que muitas destas visões são excludentes entre si, ao limitar-se a aplicar os princípios e métodos de uma determinada corrente crítica”.

A partir desse quadro, não se pode seguir apenas uma vertente teórica, mas é preciso selecionar as características elencadas a partir das diversas vertentes, que melhor se adequam às necessidades desta pesquisa. Sobre esse ponto, vale destacar que este trabalho não pensa o Fantástico enquanto gênero literário, entendendo-o como “um conjunto específico de características relacionadas com a escolha e tratamento dos temas por meio do trabalho peculiar” (ÁLVAREZ, 2011, p. 241), mas como um modo literário e cultural, tal como construído por Northrop Frye em *Anatomia da crítica* (1973), no qual o modo se constitui a partir da relação herói (personagem/protagonista) – espaço – leitor.

Segundo Garcia (2011, p. 2), a preferência pelo modo em detrimento ao gênero ocasiona a ampliação do leque de escolha possível de *corpus* para análise, pois a visão genealógica centrada no gênero, proposta por Todorov (2008), restringe a lista de narrativas plausíveis de análise. Além de abarcar uma gama maior de obras, prefere-se vislumbrar o Fantástico enquanto modo, porque ele trabalha, como postula Irène Bessièrre no texto “*El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza*” (2001), com “uma lógica narrativa que é tanto formal e temática e que, surpreendente ou arbitraria para o leitor, reflete, sob o aparente

jogo da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (BESSIÈRE, 2001, p. 84).<sup>8</sup>

## 2.1 Mãos à massa: uma receita de Fantástico

Toda fala sobre o Fantástico não pode deixar de lado a discussão feita por Tzvetan Todorov com *Introdução à literatura fantástica* (1970), sendo ele um dos principais difusores e pensadores da área que levou o debate teórico sobre o assunto a outro patamar. Há um pensamento harmônico entre todos os teóricos que pensam o Fantástico de que seu conceito está relacionado diretamente à percepção que o leitor, o narrador e as personagens têm do espaço no qual as personagens estão inseridas.

Para Todorov (2008, p. 30), o leitor, ao ler uma narrativa fantástica, submerge em um mundo que à primeira vista ele reconhece como o seu mundo real. Entretanto, esse mundo “novo” não segue as mesmas leis internalizadas pelo leitor, porque ocorre um acontecimento que abala as estruturas conhecidas, subvertendo-as, ou seja, esse mundo não precisa ser necessariamente o nosso. Para que haja essa percepção da passagem do fantástico, necessita-se de uma interação do leitor com o mundo das personagens, realizando uma comparação e, ocasionalmente, a compreensão de que o acontecimento foge ao real, isto é, o fato ocorrido é sobrenatural, insólito, como usa Garcia (2012), ou meta-empírico, como mencionado por Furtado (1980), emergindo o consenso entre os pensadores de que na narrativa fantástica deve existir um acontecimento sobrenatural.

Todorov elabora esses pressupostos concordando com a fala de Roger Caillois: “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS *apud*. TODOROV, 2008, p. 32). O que leva a outra afirmação do teórico búlgaro, a de que o mundo fantástico é povoado com criaturas vivas, fluidas e polimorfos e que, por sua estranheza, proporcionam hesitação no leitor.

O pensamento de Todorov em torno do assunto não se limita às assertivas de que o mundo fantástico é semelhante ao nosso, mas regido por leis físicas, diferentes das do mundo tido como real, além do mesmo ser povoado por seres vivos que suscitam estranheza no leitor. Em sua obra, Todorov também discorre sobre o estranho e o maravilhoso e suas genealogias, diferenciando-os, contudo, o que até agora foi exposto é o discurso que importa à pesquisa. Isso não quer dizer que o pensamento estruturalista todoroviano deva ser ignorado, mas lido

---

<sup>8</sup> “una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo” (BESSIÈRE, 2001, p. 84, tradução nossa).

com criticidade, pois segundo Remo Ceserani, em *O Fantástico* (2006), a vantagem da discussão todoroviana é que ela se baseia em três elementos: ambiguidade, incerteza ou hesitação e reação.

Vislumbra que se um acontecimento é sobrenatural, que foge a realidade, depende claramente da concepção cultural de real, “realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em relação com as crenças às que um texto se refere” (SEGRE *apud.* ROAS, 2001, p. 15)<sup>9</sup>. Um mesmo texto, se analisado sob o prisma de duas culturas distintas, pode ter interpretações diferentes, podendo ser considerada em uma fantástica e na outra não. Toma-se como exemplo que demonstra a interferência cultural na interpretação do conto “As lágrimas de Diamantina”, do autor moçambicano Mia Couto, presente na coletânea de texto *Na berma de nenhuma estrada* (2006), no qual há dois fatos considerados sobrenaturais, mas por motivos diferentes, para os ocidentais; e apenas um fato sobrenatural se tal conto for lido por um hindu ou alguém que segue a cultura hinduísta.

Aponta-se como acontecimento sobrenatural consensual entre as culturas, o fato da protagonista da narrativa, ao se compadecer com o sofrimento de terceiros, chorar e amenizar suas dores, sendo a mesma muito procurada para aliviar o pesar de outros. Essa capacidade é explicada por Diamantina como um poder sagrado. Não se questiona como ela adquiriu tal habilidade, mas a entende como um acontecimento sobrenatural, visto que tal dom não existe, na realidade. Quando Florisval chega à cidade em que mora Diamantina, o primeiro se apaixona pela última, mas não pode concretizar o seu amor, tendo em vista que ela é casada. Na tentativa de sufocar esse amor, aos domingos, ele se veste de mulher, o que ocasiona estranhamento no meio em que vive, e se torna motivo de chacota para a sociedade.

No final da narrativa, ele assume seu amor para Diamantina, que corresponde ao sentimento de Florisval. Os dois fogem com identidades trocadas, ele vestido de mulher e ela de homem. O estranhamento ocasionado pelo fato de um homem vestir de mulher e vice-versa é cultural, nota-se esse sentimento em sociedades ocidentais mais conservadoras, mas o mesmo não ocorrendo se o texto for lido na Índia. Nesse país, como em outros que seguem a cultura hinduísta, é comum a figura do hijra ou do eunuco, homens castrados que se vestem de mulher. Ou seja, na sociedade ocidental, um homem vestir de mulher é um fato que causa estranhamento<sup>10</sup>, porque foge de um padrão reconhecido socialmente, indo ao encontro da

---

<sup>9</sup> “realidad e irrealidade, posible e imposible se definen en relación com las creencias a las que um texto se refiere” (SEGRE *apud.* ROAS, 2001, p. 15, tradução nossa).

<sup>10</sup> Ao citar tal exemplo, não se faz juiz de valor acerca da discussão de gêneros, não concordando ou discordando de nenhuma posição, o utiliza apenas para ilustrar a diversidade interpretativa de um acontecimento e sua aceitação ou não pelo seio da sociedade, caracterizando o mesmo como algo natural ou insólito.

fala de Caillois sobre o Fantástico apresentada na página anterior. Tudo gira em torno de onde se lê, do espaço cultural a que pertencem, ou seja, tanto o espaço intra como o extratextual interferem na interpretação da obra e na sua inserção no Fantástico.

Para Roas, os acontecimentos narrados devem ocorrer em nosso mundo, se isso não ocorrer não tem como o leitor perceber a transgressão na narrativa. No entanto, o pensamento de autor é controverso no que diz respeito à concepção de mundo implícita em seus textos. Por exemplo, ele utiliza frequentemente os termos “nosso mundo” (ROAS, 2012, p. 119) e “*el mundo real*” (ROAS, 2001, p. 08); toda a problemática gira ao redor do termo “nosso” e “real”. Segundo o autor, mundos como a Terra-Média, criada por J. R. R. Tolkien em seus livros; o espaço em que ocorre as narrativas dos contos de fadas dos Irmãos Grimm, de Charles Perrault, de Hans Christian Andersen; e a Nárnia, de C. S. Lewis, por serem espaços diferentes do “nosso” faz com que essas obras não sejam consideradas Fantásticas.

Mas, se um índio da tribo Kawahiva, localizada no interior da floresta amazônica do Brasil, na divisa dos estados do Mato Grosso e do Amazonas, isolado das grandes metrópoles e que desconhece os avanços tecnológicos do final do século XX e início do XXI ler ou ouvir a narrativa acerca de um romance que segue as características de *Fortaleza digital* (1998), *O código Da Vinci* (2003), *Ponto de impacto* (2001), de Dan Brown ficaria estarelecido com os acontecimentos, com as máquinas utilizadas pelas personagens e pelos espaços descritos que não são semelhantes em nada ao seu mundo, ele irá pensar que são narrativas fantásticas. O que nos leva à seguinte discussão, de que mundo se está falando? O do teórico? O do leitor? Afirmar que é de um, exclui o do outro.

Assim entende-se que, um produto cultural para ser incluído no modo Fantástico deve ter em seu discurso um acontecimento sobrenatural, insólito ou meta-empírico, compreendido a partir de uma comparação com o seu próprio meio, independente do espaço literário, elemento influenciado diretamente pela leitura intra e extradiscursiva do leitor, mas esse componente diegético interfere diretamente na divisão das vertentes do modo. Ou seja, há um posicionamento esfumado acerca do espaço para a constituição do modo Fantástico, podendo esse ser tanto semelhante ao mundo concreto e palpável como ao abstrato e fictício. Esse posicionamento realmente se instaura mediante a relação que o leitor estabelece com os acontecimentos narrados, o qual julga se as ações que as personagens desempenham ou os fatos que as circundam são ou não sobrenaturais.

Concorda-se com o pensamento proposto por Karin Volobuef em “E.T.A. Hoffmann e o mundo fantástico” (2012), de que ao fantástico “pertence aquilo que escapa de ou está nos limites da explicação ‘científica’ e realista; aquilo que está fora do mundo circunstante e

demonstrável” (CARILLA *apud*. VOLOBUEF, 2012, p. 173). Da mesma maneira, seguimos a linha abordada por Ceserani (2006, p. 08-12), que encara o Fantástico diferente das teorias de Roas (2001, 2012) e de Todorov (2008), não como uma reação ao realismo. Assim, afirma-se que o modo fantástico congrega embaixo de sua copa diversas vertentes, “do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo” (CESERANI, 2006, p. 08-09), ramificando a partir de si discursos que representem ou transmitam experiências inquietantes e, até mesmo, inacessíveis ao seu leitor, o que gera nos mesmos sentimentos correspondentes a essas práticas.

Enquanto modo, o Fantástico se subdivide em diversas vertentes, podendo aqui apontar algumas: o gótico (ou o estranho), o maravilhoso, o realismo-mágico, a ficção científica e o neofantástico. Esta pesquisa tem como *corpora* de análise obras pertencentes apenas a duas vertentes: o gótico e o realismo mágico, os quais serão discutidos a seguir. Dialogando os outros dois elementos que constituem o modo, o espaço e o sentimento inquietante (o medo), posterior a esses.

### 2.1.1 Gótico: os monstros criam vida e querem me matar

O gótico pode ser considerado como sinônimo de excessos que ironizavam o pensamento racionalista do século XVIII. Essa vertente evoca em seus textos imagens do passado, suscitando no leitor sentimentos antitéticos como o terror e o riso por influência do Romantismo, como afirma Fred Botting em *Gothic* (2005, p. 01), visto que a utilização de imagens escuras e lúgubres, visando suscitar o medo e a ansiedade no leitor, às vezes, pelo excesso de fantasia e de situações mirabolantes, provoca o riso e a zombaria. Tese essa exemplificada pela crítica de Clara Reeve à novela de Walpole no prefácio da obra *The Old English Baron* (1778), em que Reeve declara que ao invés de provocar medo, a obra de Walpole transpõe os limites do bom senso e da credulidade, perdendo no processo toda a aura imaginária construída pelo autor e com isso a atenção do leitor, causando riso no último (BOTTING, 2005, p. 35). Cabe ressaltar também que cenas de horror e repugnância não geram apenas esses sentimentos no receptor, mas também fascínio, atração e desejo.

A produção gótica seria uma obra que subverteria o pensamento realista se tivesse surgido juntamente com ele, mas os pilares teóricos que influenciaram essas produções surgiram antes, durante o Neoclassicismo, com o romance *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, sendo considerada a primeira obra gótica. Os méritos que consagraram a obra não são os convencionais, como uma narrativa intrigante e bem elaborada, personagens

complexos e cativantes, pelo contrário. Como aponta H. P. Lovecraft em *O horror sobrenatural em literatura* (2007, p. 26-28), a obra se configura como uma narrativa tediosa, medíocre e melodramática. Todavia, mesmo com essas características negativas, *O castelo de Otranto* influenciou diversos autores como Ann Radcliffe, Edgar Allan Poe e Bram Stoker, porque Walpole construiu cenários inovadores, utilizando para povoá-los arquétipos literários ligados ao folclore medieval, recorrentes nas produções, o que possibilitava a instauração de terror no leitor, pois o espaço da diegese é um castelo medieval, afastado, composto por cômodos desérticos e arruinados, impregnado de lendas fantasmagóricas, além de ser habitado por um nobre tirano, uma heroína santa e perseguida e um herói humilde e honrado.

O gótico, por mais que não subverta esses novos valores, transgride-os se associando com o sobrenatural, ao utilizar elementos irrealis em suas narrativas oriundas, seja da imaginação, do delírio ou do próprio folclore pagão; e apresentando facetas ocultas do ser humano, tais como a violação social, mental e espiritual, o que, por muitas vezes, correlacionava as obras góticas com pensamentos negativos, primitivos, irracionais e fantásticos, pois a leitura de uma dessas obras suscitava no leitor sentimentos que ultrapassavam a razão, esboçando situações que demonstravam paixão, entusiasmo, isto é, que transgrediam, como reforça Botting, “os limites da realidade e possibilidade, elas também desafiam a razão através de seus excessos em ideias fantásticas e voos imaginativos” (BOTTING, 2005, p. 04)<sup>11</sup>. Os terrores e as transgressões apresentados pelas obras góticas, aos olhos de Botting (2005, p. 05), são um dos meios de reafirmar valores e virtudes, transpor esses limites impostos pela sociedade através da literatura.

Imagens e figuras como espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas maus, monges e freiras, heroínas desmaiadas e bandidos povoam o imaginário gótico, pois são imagens ameaçadoras tanto em sua face imaginária como realista. No tocante ao espaço, os autores góticos dessacralizam os mesmos. Jerrold E. Hogle em “*Introduction: the Gothic in western culture*” (2002, p. 02) lista como espaços em que habitam as narrativas góticas: castelos com passagens secretas, abadias, igrejas, cemitérios e criptas, entre outros espaços que geram e perpetuem o medo, carregados de superstições e que possibilitem a barbárie. São espaços, segundo a teoria de Michel Foucault presente em “*Outros espaços*” (2009), de heterotopias, pois são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (2009, p. 415); são espaços que incomodam porque são fragmentados, superpostos, pluriformes, justapõem e invertem planos, que

---

<sup>11</sup> “(...) the bounds of reality and possibility, they also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights.” (BOTTING, 2005, p. 04, tradução nossa).

representam o real e retratam a desordem e a fragmentação do espaço, que desestabiliza o olhar acostumado com a ordem (GAMA-KHALIL, 2012, p. 35-36; GAMA-KHALIL, 2008, p, 69-70).

Já segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari em “O Liso e o Estriado” (1997), são espaços lisos, pois são os espaços dos acontecimentos, nômades e em constante transformação, se expandindo em todas as direções sem um rumo certo, transgredindo a historicidade, a linearidade, a ordem e as estruturas convencionais do estriado. São espaços heterogêneos, descentrados e em constante mutações, “formando um entrelaçamento labiríntico de linhas e trajetos. O espaço liso, dada a sua heterogeneidade, pode ser associado ao espaço heterotópico definido por Foucault” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 36). Ambos os espaços, heterotópico e liso, dependem claramente de um contexto para uma melhor compreensão de suas concepções.

Nota-se que a produção gótica do século XVIII, com seus romances e aventuras, utiliza a tradição como temática e pano de fundo, narrando o salvamento de heroínas pudicas em castelos lúgubres, por heróis virtuosos e humildes, das mãos de aristocratas cruéis, perpetuando, segundo Botting (2005, p. 04), valores familiares, com sentimentalismo virtuoso, sendo assim consumidos mais pela classe burguesa, que como exemplificada, figura, a partir desse período, como protagonista. No século XIX, o espaço das narrativas, antes localizado basicamente nas zonas rurais, passa a contar também com o ambiente dos centros urbanos, o mesmo equivale para as personagens. Cita-se como exemplos as obras *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, o conto “O gato preto” (1843) de Edgar Allan Poe, *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde e *A letra escarlate* (1850), de Nathaniel Hawthorne. Por mais que se tenha alterado o espaço diegético, ainda prevalecem as relações antitéticas (real/fantástico, sagrado/profano, natural/sobrenatural, racionalidade/irracionalidade, civilidade/barbárie, luz/sombra) sob as quais o gótico foi produzido, perpetuando o excesso e a ambivalência dessa vertente.

Botting (2005, p. 07) aponta que a troca de ambiente nas produções góticas no século XIX se justifica pelo fato de que castelos, abadias, monastérios, fantasmas, aristocratas maus e outros elementos do imaginário gótico se tornaram clichês, elementos corriqueiros, utilizados por diversas obras, o que causou uma banalização dos mesmos, conseqüentemente, eles perderam a sua face fóbica, não suscitando mais o horror nos leitores.

Entretanto, pode se apontar como um fator que ocasionou essa mudança de pano de fundo, as transformações sócio históricas na Inglaterra no final do século XVIII e início do XIX ocasionadas pela primeira Revolução Industrial, ocorrida entre 1780 e 1830. Nesse

contexto, o espaço nas narrativas góticas foi alterado, porque a fonte que emana medo mudou, migrou das áreas rurais para as cidades, juntamente com os leitores, que passaram a ter outros objetos fóbicos, lugares a evitar e pessoas a odiar e temer, como é o caso dos burgueses (donos de fábricas, mercadores, comerciantes) que ficaram ricos e prosperaram no meio do infortúnio de seus funcionários.

Após o período vitoriano, o gótico retornou no início do século XX, mesclado a outras vertentes romanescas como a ficção científica e romances de aventura, na tradição de Edgar Rice Burroughs e Robert E. Howards e não se restringindo apenas à Literatura, à Arquitetura ou à Pintura, mas se apresentando em outras manifestações culturais, como cinema, quadrinhos, séries de televisão, músicas e videoclipes. Stephen King em *Dança Macabra* (2012) afirma que “os filmes e livros de terror sempre foram populares, mas a cada dez ou vinte anos eles parecem desfrutar um ciclo de maior popularidade e interesse” (KING, 2012, p. 55). Eles ficam em alta em períodos de crise ou de tensão política, como a Grande Depressão de 1930 nos Estados Unidos, que consagrou clássicos góticos nos cinemas como *Frankenstein* (1931) e *Drácula* (1931). Essas produções refletem a ansiedade e os temores da época. Hoje, a tradição gótica surge principalmente como uma das estratégias da literatura pós-moderna perpetrada por escritoras como Angela Carter, Anne Sexton e Alice Cooper.

### 2.1.2 Realismo Mágico: naturalização do insólito

Uma discussão tão complexa quanto a concepção de Fantástico, enquanto modo, se dá quando se pensa sobre uma de suas vertentes: o Realismo Mágico. Se comparado com o Gótico, que surgiu aproximadamente na metade do século XVIII com *O Castelo de Otranto*, ele é, enquanto expressão literária, muito jovem. Datando da primeira metade do século XX, o crítico de arte Franz Roh cunha o termo para caracterizar a pintura alemã pós-expressionista, “a qual representava o mundo revelando os mistérios ocultos nos objetos ordinários e na realidade cotidiana.” (CAMARANI, 2013, p. 19). Com sentido semelhante ao de Roh, em 1927, o escritor italiano Massimo Bontempelli utiliza o termo em vários manifestos e artigos sobre a literatura.

Enquanto produto da pintura, o Realismo Mágico é confundido com o Surrealismo. Segundo William Spindler no ensaio “Realismo Mágico: uma tipologia” (1993), o termo designa não apenas uma mescla de fantasia e realidade, mas um novo olhar sobre objetos das realidades e do cotidiano, revelando facetas ocultas e misteriosas acerca dos mesmos (SPINDLER, 1993, p. 2). Para Alejo Carpentier em *A literatura do maravilhoso* (1987), Frank Roh, autor do termo, classificava como Realismo Mágico pinturas em que “formas

reais combinavam-se de uma maneira não condizente com a realidade cotidiana” (CARPENTIER, 1987, p. 123), vacas voando, cavalos em cima do telhado e elementos oníricos são comuns nessas pinturas.

No prefácio do livro *El reino de este mundo* (1949), Carpentier cunha a noção de Real Maravilhoso para designar a produção literária Latino Americana, tendo como principal expoente ele mesmo. Selma Rodrigues, ao refletir sobre os dois termos, diferencia-os por seus espaços, sendo as narrativas que retratam o espaço rural enquadradas no Real Maravilhoso; e as que têm como pano de fundo o espaço urbano, classificadas como Realismo Mágico (CAMARANI, 2013, p. 21-22). Esclarecendo ainda mais essa distinção, Delbacre-Garant afirma que o Realismo Mágico tem uma forte ligação com os espaços não-consumidos, isto é, “não modificados pela globalização e mantenedores da cultura de origem, onde as imagens ‘mágicas’ são tomadas do próprio ambiente físico” (CAMARANI, 2013, p. 22), inserindo assim grande parte da produção de J. J. Veiga..

Entende-se que “Realismo Mágico” ou “Real Maravilhoso” são separados por uma tênue linha, o que leva-nos a considera-los como sinônimos, como afirma Alexander Meireles da Silva em “Relações entre espaço e alteridade no Realismo Maravilhoso e na Ficção Científica” (2012a, p. 198) e Ana Luiza Silva Camarani e Paulo Sérgio Marques em “O mágico e o monstro em Murilo Rubião” (2012, p.15-16), pois misturam o real e o insólito, termos tão antagônicos, sem criar tensões; isso ocorre porque ambos os autores norteiam os seus estudos com base em W. Spindler. Nas narrativas pertencentes a essas vertentes, há uma forte ligação entre os personagens e o ambiente em que estão inseridos; o mágico, o mítico e o lendário se materializam com naturalidade no meio, ocorrendo uma transformação no modo como se percebe o mundo.

O Realismo Mágico começou a ser associado a um certo tipo de narrativa que emprega com aparente segurança, descrições realistas de acontecimentos fantásticos ou impossíveis (o exato oposto, de fato, do que o termo original significava). Os termos Realismo Mágico e “realismo maravilhoso” tornaram-se mais ou menos intercambiáveis e foram aplicados a um crescente número de escritores latino-americanos associados ao “Romance Novo” pós-Segunda Guerra Mundial (SPINDLER, 1993, p. 4).

Nesse tipo de narrativa fantástica, há a naturalização do evento insólito apresentado por parte dos personagens, não ocorrendo o efeito de estranhamento ou de assombro, apresentados por Todorov (2006), como característica primordial do Fantástico. Segundo Roas (2001, p. 12), o Realismo Maravilhoso “levanta a coexistência não problemática do real

e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso”<sup>12</sup>. Há então uma desnaturalização do real e naturalização do sobrenatural, mesclando o comum e o cotidiano ao insólito e o metafísico em dado espaço. Ou seja, no Realismo Mágico ocorre a naturalização do evento sobrenatural e no Real Maravilhoso ocorre a sobrenaturalização do real. O Realismo Mágico se diferencia do Maravilhoso, porque nesse primeiro, o espaço em que ocorre a diegese é o cotidiano, é o habitual do leitor, enquanto que no último, há a criação de um mundo novo, que na maioria das vezes é radicalmente distinto do leitor. O irreal emerge no mundo cotidiano, o que proporciona a conclusão de que o Realismo Mágico seria uma vertente híbrida, oriunda da mescla entre o Fantástico e o Maravilhoso todoroviano (ROAS, 2001, p. 13).

Entende-se que o motivo pelo qual a América Latina tenha se tornado o meio mais frutífero para o desenvolvimento do Realismo Mágico é que ela é um “continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens” (CARPENTIER, 1987, p. 119), aqui, o insólito é algo cotidiano, latente e intrínseco ao espaço. Spindler (1993), com base no prólogo de *El reino de este mundo*, justifica esse fato porque “os prodígios naturais, culturais e históricos da América são uma inesgotável fonte de verdadeiras maravilhas: ‘o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso?’” (SPINDLER, 1993, p. 2).

Se lermos a Carta do descobrimento do Brasil escrita por Pero Vaz Caminha em 1500, notar-se-á a descrição de seres da flora e da fauna de forma insólita, com características e traços monstruosos, animais e plantas que não eram encontrados na Europa do século XV. Aos olhos dos europeus aqui poderia ser tanto o Inferno na Terra, com os hábitos e costumes indígenas; como também o Éden, com a sua natureza. Mesmo com o passar dos anos, aos olhos dos estrangeiros, ainda há nessa terra uma realidade maravilhosa, proveniente da união de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, ocorrendo na história acontecimentos que na percepção deles é insólita, mas que para os nativos é algo natural, como lista Stephen M. Hart em “*Magical Realism: Style and Substance*” (2005):

o que para o habitante do “Primeiro Mundo” é mágico (uma mulher que sobe para o céu, os fantasmas que voltam à Terra, que pode levitar sacerdotes, ciganos, que pode se transformar em uma poça de alcatrão) é real e normal para o habitante do “Terceiro Mundo”<sup>13</sup> (HART, 2005, p. 5).

<sup>12</sup> “plante ala coexistência no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro” (ROAS, 2001, p. 12, tradução nossa).

<sup>13</sup> “What for the inhabitant of the ‘First World’ is magical (a woman who ascends to heaven, ghosts who return to earth, priests who can levitate, gypsies who can morph into a puddle of tar) is real and unremarkable for the inhabitant of the ‘Third World’” (HART, 2005, p. 5, tradução nossa).

Entretanto, em meados do século XX, o Realismo Mágico, com sua heterogeneidade cultural, se torna global. Segundo Hart (2005, p. 11), ele migra da América para o resto do mundo, principalmente para os países que romperam os grilhões colonialistas com a metrópole, devido à capacidade de retratar as tensões fundamentais do discurso político oriundo do movimento nacionalista. Essa adoção por parte dos países que anteriormente eram colônias, se justifica também pelo fato de que a vertente contesta explicitamente o *status quo* de dados elementos culturais como a flora e a fauna, a constituição híbrida da população latino americana e as incertezas político-econômicas dos governos (SILVA, 2012a, p. 199).

Por penetrar outras culturas, o Realismo Mágico incorpora seus traços ocasionando a divisão da vertente em três outras categorias: o antropológico, o ontológico e o metafísico. Entende-se como Realismo Mágico Antropológico os textos em que o narrador tem duas vozes que se alternam, em uma ele produz um discurso realista e racional, na outra um crente em magia, compreendendo como “mágico”, o “processo usado para influenciar o curso dos acontecimentos fazendo funcionar os princípios secretos ou ocultos controladores da Natureza” (SPINDLER, 1993, p. 7). Ocorre então um processo de antinomia que é resolvido a partir da tomada de uma dada perspectiva cultural. A partir da leitura do texto de Spindler (1993, p. 2; 6; 10), acredita-se que é uma categoria mais ampla que não se restringe ao lugar em que se originou, a América Latina, mas abarca diversas regiões do mundo. Visto que vale salientar que o termo não surge na América Latina, mas na Europa, como dito anteriormente; é no Novo Continente que ele ganha um significado literário, o qual se espalha pelo mundo.

Já o Realismo Mágico Ontológico não resolve a antinomia adotando alguma perspectiva cultural. Nesse, o sobrenatural é exposto de forma realista e natural, como se não subvertesse a razão, o que ocasiona a não apresentação de uma explicação para o acontecimento insólito, o “mágico” é compreendido como as “ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente” (SPINDLER, 1993, p. 9). O exemplo mais famoso dessa categoria é a obra *A metamorfose* (1916), de Franz Kafka.

E, por fim, o Realismo Mágico Metafísico segue os pensamentos de Franz Roh, nos quais as situações expostas não são insólitas, mas banais, retratam-se objetos cotidianos a partir de perspectivas não convencionais. O “mágico” nessa categoria é o efeito surpreendente produzido pelas disposições dos objetos no espaço, o que ocasiona a sensação de estranhamento no leitor, cita-se como exemplo de texto *O processo* (1925) e *O castelo* (1926), de Franz Kafka.

## 2.2 Espaço: onde o insólito se materializa

Nas atuais pesquisas sobre Teoria Literária que envolvem o espaço, se pensar que esse elemento diegético é apenas um pano de fundo, beira a blasfêmia; mas já houve épocas que ele era pensado apenas como um elemento acessório, de baixa importância, colocado à margem das análises. Essa mudança de ideologia se justifica, segundo Audemaro Taranto Goulart em “Identidade e identificação da narrativa literária” (2012), “porque percebeu-se que o espaço tinha uma função significativa que ultrapassava aquela condição de pintura de paisagem, nascendo daí a necessidade de se examinar com atenção o papel desempenhado por ele nas narrativas” (GOULART, 2012, p. 58). Passa-se, então, a enxergar o espaço com outros olhos, com importância para o desenvolvimento e a análise da narrativa. Entende-se que é no espaço que o homem se materializa, ele “só existe porque se faz natureza em que o homem se penetra” (GOULART, 2012, p. 58).

Michel Foucault em “Linguagem e literatura” (2005) defende a importância do espaço em detrimento do tempo. A linguagem tem a sua funcionalidade atrelada ao tempo, mas ela se materializa através do espaço, porque os elementos da linguagem só possuem sentido a partir de uma cadeia sincrônica, o valor semântico de uma palavra ou expressão só são conhecidos por meio do espaço (contexto), portanto “o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço” (FOUCAULT, 2005, p. 168). Diante do exposto, vê-se que até o tempo se materializa no espaço, pois se percebe que o tempo passou a partir das transformações do espaço, as mudanças de estação são percebidas a partir dele, pois do verão para o outono, as folhas das árvores ficam amareladas; do outono para o inverno, elas caem e do inverno para a primavera, as folhas e as flores renascem. Então, nota-se que um ano decorre a partir das transformações que o meio natural passou.

O espaço, juntamente com o tempo, o narrador, os personagens, o enredo e demais elementos narratológicos são fios que se entrelaçam para compor um tecido chamado narrativa, por isso não se pode pensar o espaço fora da obra literária ou de forma isolada dos outros componentes da narrativa. Como Osman Lins afirma em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976, p. 63), “a narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros”. Além disso, o espaço é um elemento dinâmico em constante transformação, construído a partir da intencionalidade do narrador, retratando os sentimentos dos personagens que ele encera; estabelecendo uma relação de interdependência constitutiva entre os dois, o espaço sofre e exerce influência dos/sobre os personagens.

Concorda-se com o discurso de Barbieri (2009), de que o espaço exala diversas informações de cunho cultural, além de expor as características físicas e geográficas do mesmo. É em virtude do espaço que adquire-se detalhes referentes aos costumes e aos tipos humanos das personagens da obra, cria-se “também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação” (BARBIERI, 2009, p. 105), possibilitando que o leitor agregue informações, saindo da objetividade da obra e reunindo “outros caracteres possíveis para o que lhe foi dado a conhecer ao longo da leitura.” (BARBIERI, p. 116). A respeito da relação entre espaço e personagens, é possível perceber que a partir do primeiro o leitor pode fazer inferências sobre o último elemento narratológico, assim, por exemplo, destacando o contexto socioeconômico a que pertence a personagem, colaborando com a compreensão das atitudes e dos sentimentos da mesma.

Com base na exposição realizada por Barbieri (2009), nota-se pontos de interseções teóricas com as funções do espaço, elencadas por Oziris Borges Filho em *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2008). As funções elencadas pelo autor são:

1 - caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem [...]; 2 - influenciar as personagens e também sofrer suas ações [...]; 3 - propiciar a ação [...]; 4 - Situar a personagem geograficamente [...]; 5 - Representar os sentimentos vividos pelas personagens [...]; 6 - Estabelecer contraste com as personagens [...]; 7 - antecipar a narrativa (BORGES FILHO, 2008, p. 35 - 42).

Nessa perspectiva, afirma-se que o espaço não é um acessório para a narrativa, mas um elemento importante que a compõe e revela inúmeras peculiaridades acerca da mesma para o leitor, influenciando diretamente a constituição do fantástico, pois ele “e seus gêneros adjacentes têm em âmago a peculiaridade de, uma maneira ou de outra, conectar, confrontar ou colocar em intersecção mundos distintos, espaços divergentes, realidades incongruentes” (VOLOBUEF, 2012, p. 175). O espaço, portanto, é uma ferramenta narratológica que explicita a face sobrenatural da diegese para o leitor, possibilitando que emerja nele sensações variadas como estranhamento, empatia e medo, como aponta Gama-Khalil (2012, p. 33) ao evidenciar que “o fantástico se revela, então, por uma estratégia estética que alça o espaço como desencadeador da hesitação ou da ambiguidade”, ou seja, a dúvida se aquilo que o leitor lê é real ou não, se aquele espaço existe ou não realmente.

Durante uma narrativa fantástica é comum que o espaço mude, alterne, se transforme, ocorrendo uma sobreposição de duas ou mais dimensões dentro da narrativa, sendo esse um procedimento recorrente, como elencado por Ceserani (2006, p. 73) e Gama-Khalil (2012, p.33). Sai-se de um espaço igual ao mundo real, tendo as mesmas leis da natureza, cotidiano e familiar e vai-se para um mundo novo, do possível, que não é regido pelas mesmas leis

naturais e povoado por criaturas e seres polimorfos, é um espaço não real, do perturbador e do inexplicável, nele “o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (CESERANI, 2006, p. 73).

A partir dessa perspectiva, Borges Filho (2008), define o espaço como fantasista e lista-se como exemplos desse espaço a terra de Oz em *O mágico de Oz* (1900), de Lyman Frank Baum, a Terra do Nunca em *Peter Pan* (1911), de James Barrie, o País das Maravilhas em *Alice no País das Maravilhas* (1865) de Lewis Carroll e o Sítio do Picapau Amarelo nas diversas obras escritas por Monteiro Lobato.

Esse deslocamento do espaço familiar e cotidiano para o espaço do sobrenatural e fantasista, como afirma Roas (2001, p. 8), não ocasiona um processo de evasão da realidade por parte do leitor, mas o contrário, ele proporciona uma reflexão sobre seu próprio mundo e de seus sentimentos perante ele, pois “o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da visão que tem daquele espaço ‘irreal’ e insólito” (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37).

Enfim, Ceserani (2006, p. 77-80), Gama-Khalil (2012, p. 34) e Furtado (1980, p. 124) apontam a predileção das narrativas fantásticas por espaços escuros, lúgubres, sem ou com pouca luz, desbotados e fechados, de modo geral, espaços que remetem ao mundo noturno, isso porque em espaços lúgubres o ser humano produz menos inibidores de imaginação, ou seja, em espaços escuros, o homem, por interferência da baixa produção de inibidores, começa a ver elementos estranhos e até mesmo sobrenaturais, o que lhe ocasiona medo, sentimento atrelado ao fantástico.

### **2.3 Medo: sentimento basilar para o Fantástico?**

Produtos culturais que têm o medo como escopo temático são recorrentes na Literatura e no folclore, fato observado nas primeiras epopeias, baladas e nos escritos religiosos. Basicamente, o medo apresentado nesses gêneros e, conseqüentemente, nos períodos áureos de produção dos mesmos são de origem metafísica, seja de forma direta, temendo demônios ou a ira divina ou das divindades, dependendo da cultura, ou de forma indireta, da noite, do mar, das feras, as quais os homens demonizavam. Com o passar do tempo, os avanços tecnológicos e a transposição de fronteiras, tanto físicas quanto ideológicas, o homem passa de um pensamento teológico, que perdura por longos séculos (da Antiguidade até o fim da Idade Média), para um antropológico, migrando os seus demônios, de seres antropomorfizados ou humanoides, para indivíduos semelhantes ao ser humano.

Esses homens que passam a ser demonizados, aos olhos da Igreja e do Estado, são diferentes e/ou subversivos. Entre eles listam-se as feiticeiras ou bruxas, judeus, mulçumanos, ciganos e outros que frequentam o Sabá. Aos olhos dessas instituições, segundo Carlo Ginzburg em *Histórias noturnas* (2012), eles tinham uma imagem negativa. Tal pensamento é baseado na crença de que ocorria nesse espaço, frequentado por esses indivíduos marginais durante a noite, eventos como orgias sexuais, canibalismo e culto pagão de entidades animais, crença oriunda “de obsessões e medos antiquíssimos, amplamente ignorados” (GINZBURG, 2012, p. 18).

Na verdade, segundo Ginzburg (2012, p. 13) e Lovecraft (2007, p. 20), os cultos noturnos que aconteciam no Sabá, nada tinham de antropofágico, profano ou demoníaco, mas sim, eram cultos de fertilidade de tempos imemoriais, porém, de qualquer forma, principalmente devido à propaganda cristã, proporcionou muito do imaginário fóbico dos homens do Ocidente, representado nas artes, seja na Pintura, na Escultura, Literatura e/ou Cinema.

Para pensar o medo na Literatura, deve-se entender que esse termo é, como admite Roas (2012, p. 120), problemático, pois utiliza-se como sinônimos para tal sentimento termos como “terror, inquietação, angústia, apreensão, desconcerto ou ‘*inquiétante étrange*’ (como costuma ser traduzido para o francês o *unheimliche* freudiano)”. Esse problema ocorre porque o medo é um sentimento puramente subjetivo. Um mesmo acontecimento fóbico lido ou visto por um grupo de pessoas heterogêneo suscitará diversas reações, variando de indivíduo para indivíduo desse grupo, pois o medo é um sentimento ao mesmo tempo amorfo, polimorfo; não tendo uma única e definida forma, mas um contorno variante que se altera constantemente, dependendo do ser que se observa.

O medo, quando apresentado e pensado em um produto cultural, deve ser lido em seu contexto de produção ou de emersão, visto que, segundo King (2012, p. 55), ele, enquanto temática, ganha destaque tanto na produção de livros e filmes como na recepção dos mesmos em momentos de crise e/ou tensão política e/ou econômica, períodos que os medos da morte sob as suas diversas facetas e do desconhecido aparecem. Júlio França em “Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do medo no Brasil” (2012) afirma que o medo do sobrenatural é mais recorrente na Literatura Gótica – principalmente expoente do tema na modernidade, por se tratar “de uma variação do medo do desconhecido, uma das manifestações mais poderosas dessa emoção no ser humano” (FRANÇA, 2012, p. 188).

Tal sentimento fascina a Literatura, principalmente a Fantástica, e o Cinema, porque “o medo é uma das fontes de fantasia e da invenção” (KEHL, 2007, p. 89). Para King (2012),

as histórias de terror ou a Literatura do medo, como utiliza França (2012, p. 187), são alegóricas e simbólicas, mas não de forma consciente. Essas narrativas fascinam o leitor, porque as personagens ali presentes dão vazão aos nossos medos mais internos, os quais não temos coragem de explicitar, elas têm atitudes que a sociedade não nos permite ter, “as histórias ou filmes de terror dizem que não tem problema nos juntarmos à multidão, nos tornarmos seres completamente tribais, matar o forasteiro” (KING, 2012, p. 60), elas exercitam o nosso lado mais tenebrosos, animalesco e antissociais que, segundo King (2012, p. 106), devem ser reprimidos na maior parte das circunstâncias para o nosso bem, o do outro e da própria sociedade.

Dessa forma, a literatura do medo proporciona ao leitor a catarse, ele se purifica e acalenta o seu espírito a partir da identificação com as personagens que transgridem a norma, fato claro se observarmos a grande receptividade de obras como *Drácula*, *Frankenstein*, *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, entre outras que trabalham com esses arquétipos monstruosos.

Por ser um elemento tão recorrente na Literatura Fantástica, para alguns autores como Roas (2001; 2012) e Lovecraft (2007), o medo deve ser um elemento intrínseco nesse modo narrativo. Segundo Lovecraft (2007, p. 17),

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

Entretanto, há teóricos, como Todorov (2008), que vão contra essa corrente de pensamento. O autor búlgaro afirma que “o medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária” (TODOROV, 2008, p. 41), não sendo esse sentimento exclusivo do modo. Já Roas (2012, p. 124) tenta reafirmar o seu posicionamento, afirmando que o fantástico não surge mediante ou em função do medo, mas que esse sentimento é um produto oriundo da transgressão do real, que se trata de uma emoção sentida ou provada “tanto pelos personagens (incluo aqui o narrador extradiegético-homodiegético) como pelo

leitor, ante a possibilidade efetiva do sobrenatural, ante a ideia de que o irreal pode irromper no real (e todo o que isso significa)” (ROAS, 2001, p. 30)<sup>14</sup>.

Ainda segundo o teórico espanhol, a presença do medo possibilita a distinção entre o Fantástico e o Maravilhoso, nesse último há sempre a presença do final feliz, no qual o bem prevalece sobre o mal, enquanto o primeiro se desenvolve permeado por uma aura fóbica e frequentemente seu desfecho envolve morte, loucura ou condenação da personagem principal (ROAS, 2001, p. 32). No entanto, o autor se esquece de que os contos de fadas, principal representante do Maravilhoso, têm nos seus textos originais o medo como elemento que o compõe. Como esquecer os trechos de canibalismo em “Chapeuzinho Vermelho”; o aparecimento da Fera em “A bela e a fera”; os acontecimentos na casa de doce de “João e Maria”, entre outros; o que põe abaixo a ideia de que o medo diferencia o Fantástico do Maravilhoso. Além do mais, se observarmos *Mowgli, o menino lobo* (1894), de Rudyard Kipling, que é uma obra iconográfica da Literatura Infanto-Juvenil, mas que também pode ser considerada parte do Realismo Mágico, notar-se-á a existência de diversas cenas que o medo aparece e um capítulo inteiro dedicado ao seu surgimento.

Por mais que os *corpora* selecionados para essa pesquisa tenham o medo, de alguma forma, como elemento que as compõem, este trabalho discorda das afirmações de Lovecraft e Roas, que encaram o medo como um produto intrínseco à narrativa Fantástica, causado pelo estranhamento perante a possibilidade das situações apresentadas nas narrativas acontecerem na realidade. Pelo contrário, concorda-se com a ideia de Todorov, visto que há obras fantásticas que não têm em seu cerne elementos que suscitem tal sentimento, tais como *Reinações de Narizinho* (1931), de Monteiro Lobato e “A terceira margem do rio” (1962), de Guimarães Rosa.

Na verdade, o *unheimliche*, sentimento conceitualizado por Freud em artigo do mesmo nome, seria o sentimento intrínseco a toda narrativa fantástica. Traduzido para o português como estranhamento e/ou inquietante, mas essas traduções geram problemas terminológicos visto que o termo alemão é polissêmico. Roas (2011, p. 83-84) concorda que o *unheimliche* é um sentimento intrínseco ao modo, mas por ser um termo muito complicado para ser traduzido, ele traduz equivocadamente como medo. Preliminarmente, o termo se relaciona com o “terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao

---

<sup>14</sup> “tanto por los personajes (incluyo aquí al narrador extradiegético-homodiegético) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa)” (ROAS, 2001, p. 30, tradução nossa).

angustiante.” (FREUD, 2010, p. 329). Mas Freud afirma ainda que o termo é utilizado para classificar algo assustador de origem não familiar ou conhecida, ou seja, estranha, não-íntima. A narrativa insólita trabalha com o não-familiar, o não conhecido, o diferente e quanto mais o indivíduo se familiariza com o mundo insólito “mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos” deste modo literário, o que gera uma fecunda e frutífera discussão sobre o tema.

Discussão essa a parte, mesmo que o medo não seja um elemento inseparável do Fantástico, ele é muito comum nesse tipo de narrativa, podendo ser comprovado com o número de sistemas temáticos frequentes no modo, listados por Ceserani (2006, p. 77-88), dos quais a maioria (sete, de oito), de algum jeito trabalham ou retratam esse sentimento. Assim, no próximo capítulo discutir-se-á o medo a partir dos *corpora* selecionados.

### 3 ONDE O BICHO-PAPÃO SE ESCONDE: O MEDO DOS ANIMAIS NA LITERATURA FANTÁSTICA

Como explanado anteriormente, o medo é um sentimento inerente a todo ser humano, não há nenhum ser vivo, racional ou irracional, que pode dizer que não sente medo. Essa sensação aparece a partir da tomada de consciência de um mal, de origem física e/ou psicológica, que, na mente do homem, irá atentar contra a sua integridade física, psicológica ou social. Mas, engana-se quem pensa que o homem nasce com medo, na verdade, ele é aprendido a partir do contato com alguma cultura ou de experiências reais ou imaginárias. À medida que os dias passam, após o nascimento, o bebê vai tomando consciência de seu corpo e dos espaços que o cercam e, com isso, vai conhecendo o medo e o que temer, ou seja, a lista de elementos fóbicos é construída por meio das experiências vividas pelo homem.

Em um estudo desenvolvido por S. Scarr e P. Salapatek (TUAN, 2005) sobre os medos infantis, os autores apontam que, quanto mais velha for uma criança, maior será seu medo de cruzar uma fenda vertical, mesmo que essa esteja encoberta por uma lâmina de vidro transparente. Essa afirmação se justifica pelos dados coletados por tal estudo, o qual evidencia que crianças de sete a onze meses aceitam cruzar essa fenda, mas crianças com treze ou mais meses se recusam a realizar tal ação, porque as crianças até onze meses confiam mais ou se baseiam no sentido tátil, enquanto as de treze meses ou mais se orientam pelas informações coletadas pela visão.

Segundo Tuan (2005, p. 23), poucas crianças com menos de dezoito meses têm medo de animais, mas a partir dessa idade até os cinco anos, tal sentimento é expresso e pode ser notado. Os primeiros medos das crianças são suscitados por meio de ruídos inesperados, falta de apoio físico ou de sustentação, movimentos bruscos e sacudidas, mudanças rápidas na iluminação e objetos que modificam rapidamente, aumentam a sua velocidade ou se expandem (TUAN, 2005, p. 21).

Desses motivos elencados, muitos estão ligados aos animais, veja, por exemplo, o sapo com seu coaxar cruciante, seus saltos desengonçados e inesperados e seu papo a inflar constantemente. Já animais como vacas e búfalos geram medo por seu tamanho e excesso de pelos. Outro fator que influencia a constituição do medo de animais, por parte das crianças, é o alto poder de dedução das mesmas, ao verem um *pitbull* com focinheira, um *rottweiler* amarrado e animais selvagens em jaulas nos zoológicos, devido a situação em que se encontram, elas deduzem que são animais perigosos e podem atentar contra a sua integridade física.

Nesse sentido, o medo de alguns animais pode ser explicado de forma racional, tal qual os listados anteriormente, mas também podem ser explicados de forma cultural, pois muitos medos são aprendidos e perpetuados por meio da cultura comungada por um povo. A película *A sombra e a escuridão* (1996), de Stephen Hopkins, estrelada por Val Kilmer e Michael Douglas e distribuída pela *Paramount Pictures*, conta uma história baseada em fatos reais, ocorridos em 1898, no rio Tsavo, durante a colonização britânica da região. O Império Britânico objetivava construir uma ferrovia que ligasse Quênia e Uganda, com o propósito de escoar a produção de marfim no trecho sob o rio Tsavo, quando viu seus planos ameaçados, uma vez que os operários da obra passaram a ser atacados de forma bem peculiar por dois leões machos – fato incomum, pois os machos daquela região não dividem o seu território de caça e de reprodução com outros machos.

A ocorrência de leões atacarem seres humanos assustava, mas era algo normal. Entretanto, os leões de Tsavo suscitavam mais medo, pois seus ataques aos trabalhadores da ferrovia eram tão precisos e coordenados e causavam tanto assombro, que os nativos pensavam que esses dois leões, chamados de *shaitani* (demônios da noite), eram espíritos de curandeiros mortos ou demônios que lutavam contra o progresso da região.

É consenso que o leão é um animal que desperta medo por excelência, mas nesse caso, a dimensão desse fato é ampliada culturalmente, ele é revestido de novos valores e novas animosidades. Desde a Idade Média, e até mesmo antes desse período, é normal os animais, sejam eles ofensivos ou não, serem imputados de valores fóbicos, principalmente por motivos culturais, visto que era “normal atribuir maldade aos animais. O próprio demônio frequentemente era [e é] representado com garras, bico e rabo” (TUAN, 2005, p. 133) e isso se perpetua até os dias atuais. Assim, analisar-se-á textos que têm em seu enredo animais com garras (gato, corvo), bicos (corvo) e rabo (cachorro, gato), atendo-se à constituição fóbica em torno dos animais e verificando se esse fato possui influência cultural.

### **3.1 O medo do cachorro em *O cão dos Baskerville*, de Sir Arthur Conan Doyle**

Edgar Allan Poe tem o mérito de fundar em *Os assassinatos da rua Morgue* (1841), com o personagem detetive C. Auguste Dupin, o gênero romance policial, romance de detetive ou romance de enigma, mas quem tem a honra de tornar o gênero famoso e expressivo é Sir Arthur Conan Doyle com o seu Sherlock Holmes no final do século XIX e início do XX, aproximadamente cinquenta anos após a criação de Poe (SNODGRASS, 2005, p. 73). Essa personagem é tão famosa que entre seus fãs está a rainha Vitória e seus familiares.

Influenciado por Poe, o precursor do gênero, e Emile Gaboriau, fundador francês do *roman policier* (romance policial), Doyle constrói um personagem que, para alguns fãs, tinha vida fora dos romances e das novelas escritas pelo autor. Esses fãs e todos os outros ficaram em estado de choque, em 1893, com a publicação d'*O problema final*, obra na qual Doyle “mata” o ícone do gênero romance de detetive em virtude do sucesso alcançado pela personagem e as consequências dessa fama, como a avidez excessiva por novas e bem elaboradas aventuras da personagem, pressão comercial e editorial por novas histórias.

O mesmo público, ávido por narrativas protagonizadas por Sherlock Holmes, segundo Mary Ellen Snodgrass em *Encyclopedia of Gothic Literature* (2005), faz diversos apelos ao autor que revive o detetive em *O cão de Baskerville* (1903), inserindo-o em um ambiente fóbico e sobrenatural.

Esse romance, foco desta análise, é narrado por Dr. Watson, um narrador homodiegético ou narrador-testemunha, segundo Norman Friedman. Ligia Chiappini Moraes Leite em *O foco narrativo* (1985), base na teoria de Friedman, infere que o narrador-testemunha

narra em 1ª pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. [...] Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê (LEITE, 1985, p. 37-38).

Durante a narrativa, nota-se que Watson não tem o mesmo poder de dedução de Sherlock Holmes, a velocidade com que o médico analisa os dados coletados e seu poder de coleta é inferior ao do detetive. Alguns dos documentos reunidos por Holmes não são percebidos por Watson, pois ele só soluciona as investigações depois que o detetive a resolveu e sabe quem é o culpado.

Em seu romance de volta, Sherlock Holmes é convocado para solucionar um assassinato que envolve a maldição da família Baskerville, é assombrada por um cão negro desde a época de Hugo Baskerville, quando ele toma para si uma moça, filha de um pequeno fazendeiro vizinho. Durante a noite, a moça foge da mansão Baskerville, mas é perseguida por seu algoz. Ao final da perseguição, a mulher é encontrada morta, por estar exausta devido à

fuga, ao lado do também morto Hugo Baskerville, atacado na garganta por um cão “infernai”, animal que desde então passa a atormentar a família. Essa obra é classificada como pertencente à Literatura Gótica, pois contém alguns dos elementos listados por Andreia Peixoto no *E-Dicionário de termos literários* (2012). Como recorrentes à vertente

implica uma donzela virtuosa, um herói apaixonado e um vilão que não olha os meios para obter os seus fins. A isto acrescentam-se as forças ocultas do sobrenatural e um ambiente tenebroso. Alguns dos elementos que constituem este romance gótico são, entre outros, os seguintes: a existência de um antigo manuscrito; a magia; os fantasmas ou espectros; a loucura e os sonhos proféticos; um castelo antigo ou em ruínas; as obras de arte, armaduras e espadas ferrugentas; os crimes e imenso sangue; a religião católica; a Itália; e a Natureza como *leit-motif* (PEIXOTO, 2012, n.p.).

Como verifica-se, nem todos esses elementos estão presentes na obra, e quando presentes, alguns aparecem de forma mais explícita do que outros. Lista-se Hugo Baskerville como o vilão aristocrata que persegue uma pobre donzela, a mansão Baskerville como o ambiente tenebroso e lúgubre recorrente nas obras góticas e o cão que mata Hugo como a aparição sobrenatural na narrativa.

O início da história já é marcado por uma tragédia amorosa, provocada por figuras monstruosas, Hugo e o cão. Hugo Baskerville é descrito como um homem pagão, profano e violento, que toma à força, de sua casa, uma moça pela qual se apaixona, quando não havia ninguém para protegê-la. Ele é caracterizado como o lobo que ronda as ovelhas esperando uma pequena distração do pastor para atacá-las. Suas atitudes rudes e brutas geram medo nas pessoas que o cercam, e a fuga de sua amada amplifica a face obscura e demoníaca de Hugo, ao ponto dele afirmar que “naquela mesma noite entregaria o seu corpo e a sua alma aos Poderes do Mal, se ao menos conseguisse agarrar a rapariga” (DOYLE, 2012, p. 20). O personagem incita para si, durante a noite, as forças do mal, período pouco auspicioso, visto que é durante a noite que os seres fóbicos e sobrenaturais caminham sobre a terra com liberdade, visando infringir mal a quem encontrar.

No encaço da donzela fugitiva seguiram treze homens montados em cavalos. Segundo Lexikon (2007, p. 195), o número treze é um sinal de mau agouro, pois rompe com o número da perfeição e do bom agouro, o doze, e é relacionado ao submundo, tanto que a Cabala faz referência a treze espíritos malignos. No que diz respeito ao cavalo, atêm-se ao seu significado negativo e escuro, é um animal que faz referência ao Zoroastrismo, pois o deus maligno Arimã frequentemente aparece na forma desse animal. Ainda ligado à face obscura, tendo Lexikon (2007) como referência, seres híbridos oriundam da junção homem-cavalo, cujas partes do animal “representam quase sempre a instintividade incontrolável” (LEXIKON, 2007, p. 49).

O desejo de Hugo pela moça era tão grande que provoca a morte dos dois, a da mulher devido o cansaço e a exaustão; já a morte do cavaleiro possui uma explicação insólita, pois as informações sobre o traspasse de Hugo Baskerville são fornecidas ao leitor através de uma lenda narrada por Dr. Mortimer, de que ele morreu porque não alcançou a moça e que as sombras tomaram sua vida. Apenas com o fato de mencionar a maldição, a sensação de medo é instaurada.

Se a escrevi, é porque tudo o que se conhece com clareza guarda menos terror do que aquilo que é apenas sugerido e conjeturado. Tampouco se pode negar que muitos membros da família tiveram mortes infelizes, que foram repentinas, sangrentas e misteriosas. Ainda assim, procuremos abrigo na infinita bondade da Providência, que não puniria para sempre o inocente além daquela terceira ou quarta geração indicada na Sagrada Escritura. Aos cuidados dessa Providência, meus filhos, eu por esse meio os confio, e lhes aconselho que por cautela evitem cruzar a charneca naquelas horas escuras quando os poderes do mal são exaltados (DOYLE, 2012, p. 22).

A primeira frase deixa claro que a versão narrada por Dr. Mortimer não é a única conhecida, mas a que menos contém influência da credence popular, que lhe foi passada por seu pai que, por sua vez, a recebeu, também, de seu pai. Mortimer tenta legitimar a lenda por meio das mortes inóspitas dos membros da família Baskerville, ele quer garantir que falecimentos repentinos, sangrentos e misteriosos não podem ser obra do acaso. Já a tradição oral fez com que a lenda evoluísse, tornando-se mais sangrenta e suscitando mais medo na população e na família, alterações provocadas por mortes “súbitas, sangrentas e misteriosas” dos familiares.

O medo da maldição é tão grande e tão real que, por mais que a família tenha fé e acredite em Deus, e que possivelmente o ódio dele será substituído por sua compaixão, aconselha-se que os remanescentes membros da família Baskerville, a todo custo, evitem a charneca durante a noite por não ser um horário auspicioso e ser irracional. Em sua terceira tese, Cohen (2000, p. 30-32) afirma que o monstro habita a margem, a fronteira e o além, espaços onde as regras da sociedade não se aplicam, visto que o monstro é um ser que transgride; a margem é um espaço ameaçador, culturalmente contestado, evitado e negado. A noite é a margem na qual o cão transita, ao mesmo tempo em que ele é a própria materialização da margem.

Dr. Mortimer foi a Londres à procura de ajuda para contatar e proteger o próximo herdeiro do Solar Baskerville, Sir Henry Baskerville, em virtude da morte do antigo dono do solar, Sir Charles Baskerville, morador da mansão por um curto período, mas que planejava implementar melhorias no local, além de ajudar, direta e indiretamente, a comunidade ali residente. Sir Charles tinha conhecimento da lenda e nutria assombro e receio que lhe

acontecesse o mesmo que ocorrera com seus parentes. Seu medo era tanto que não saía à noite para a charneca, caminhava apenas dentro de sua propriedade e, constantemente, perguntava ao Dr. Mortimer durante as suas visitas se ele vira ou ouvira por lá algo estranho. Sir Charles Baskerville morreu subitamente de ataque do coração, o que lhe provocou uma distorção facial. Perto de seu corpo, o Dr. Mortimer encontrou marca de pegadas não humanas, mas animais, mais precisamente, a de um cão gigantesco.

Antes da morte de Sir Charles, Dr. Mortimer e outras pessoas da comunidade viram na charneca a presença de uma enorme criatura, “luminosa, medonha e fantasmagórica” (DOYLE, 2012, p. 32). Assim é descrito o momento da aparição:

Lembro-me muito bem de ter ido à sua casa à tarde, umas três semanas antes do acontecimento fatal. Ele estava por acaso junto à porta do saguão. Eu tinha descido do meu cabriolé e estava parado diante dele, quando vi seus olhos se fixarem sobre o meu ombro e fitarem um ponto atrás de mim com uma expressão do horror mais terrível. Eu me virei rapidamente e tive apenas tempo de vislumbrar algo que tomei por um grande bezerro preto passando na ponta do caminho (DOYLE, 2012, p. 27).

Já um ferreiro, um camponês bronco e um fazendeiro descreveram a criatura horrenda como semelhante ao Cérbero da mitologia greco-romana. Essa criatura mitológica é, segundo Brandão (1986, p. 243), um dos guardiões dos portões do Hades, ele impedia a entrada de pessoas vivas, mas principalmente a saída de pessoas mortas. Descrito como um cachorro de três cabeças, cauda de dragão, pescoço e dorso eriçado de serpentes, filho de Équidna e Tifão. Cérbero “representa o terror da morte; simboliza os próprios Infernos e o inferno interior de cada um. [...] neo-platônicos [...] viam em Cérbero o próprio gênio do demônio interior, o espírito do mal” (BRANDÃO, 1986, p. 243). Logo, a figura do cão está, durante o decorrer da obra, relacionada diretamente às trevas e à morte e tem aparência sobrenatural. Dr. Mortimer descreveu a criatura que produziu a pegada, que nada tem de imaginária, como real e diabólica e de tão real pode despedaçar a garganta de um homem.

Depois de uma minuciosa discussão acerca da morte de Sir Charles Baskerville, o grupo composto por Watson, Holmes e Dr. Mortimer se dirige a um encontro com Sir Henry Baskerville. Chega-se a um ponto da narrativa mais voltado para a investigação dos crimes do que propriamente para a discussão que envolve a lenda do Solar Baskerville ou que tenha o cão como foco de debate. Esses só surgirão novamente no capítulo VI, quando Watson, Sir Henry e Dr. Mortimer se encaminham para Devonshire. Sherlock não os acompanha, mas instrui seu fiel escudeiro a lhe relatar qualquer fato importante relacionado ao caso. O grupo segue de trem para seu destino e, perto de Devonshire, já vislumbram a charneca.

Sobre os quadrados verdes dos campos e a curva baixa de uma mata, elevava-se na distância um morro cinzento e melancólico, com um estranho

cume irregular, indistinto e vago na distância, como a paisagem fantástica de um sonho. Baskerville ficou quieto por um longo tempo, os olhos fixos no morro, e li na sua face ansiosa o quanto significava para ele esta primeira visão daquele estranho lugar onde os homens de seu sangue tinham dominado por tanto tempo e deixado sua marca tão profunda (DOYLE, 2012, p. 69).

Mesmo cercada de vida, pelos campos verdes, a charneca não tem existência, ela é morta, cinza. Segundo Borges Filho (2007, p. 76) imputar uma cor ao espaço é revesti-lo de vários sentidos. A cor cinza é uma cor intermediária, sendo a mescla do branco e do preto, do sagrado e do profano, do masculino e do feminino, o que torna difícil, em um primeiro momento, inferir juízo de valor acerca de um espaço definido por essa matriz; mas no presente caso, como há a ajuda de outros adjetivos (melancólico, com pico irregular, estranho, indistinto e vago) para caracterizar o meio, infere-se que a charneca é um espaço melancólico, rancoroso, hostil e perigoso. Watson descreve aquele espaço como um lugar onde as distâncias não existem ou são difíceis de serem medidas, iguais as de um sonho, mas o espaço da charneca nada tem de idílico ou prazeroso, ele está mais para horrendo, tal qual um pesadelo.

Os viajantes chegam à estação de Devonshire no final da tarde e tomam uma charrete que os leva para o Solar Baskerville.

As pastagens onduladas ascendiam onduladas nos dois lados, e antigas casas de empenas espiavam por entre a folhagem densa, mas atrás da paisagem pacífica e banhada de sol surgia sempre, escura contra o céu do entardecer, a longa e sombria curva da charneca, quebrada pelos morros e recordados sinistros (DOYLE, 2012, p. 70).

Nada nesse espaço gera confiança, prazer ou consolo. O caminho sinuoso descreve uma árdua jornada, cheia de percalços e de dificuldades e, acima de tudo, sem promessa de vitória ou de descanso. Por ter muitas curvas, não permite que a visão se estenda por uma grande distância, de forma que também não deixa margem para a visualização de perigos futuros e, conseqüentemente, uma preparação para os mesmos, sugerindo ainda que cada curva pode esconder um malfeitor ou uma fera.

A carruagem virou para entrar numa estrada lateral, e subimos por trilhas escuras, gastas por séculos de rodas, com barrancos altos de cada lado, pesados de musgo gotejante e escolopêndrios polpudos. Samambaias amarronzadas e espinheiros sarapintados brilhavam à luz do sol poente. Ainda subindo constantemente, passamos por uma ponte estreita de granito e contornamos um riacho ruidoso que se derramava rapidamente, espumando e rugindo entre as pedras cinzentas. Tanto a estrada como o riacho seguiam sinuosos por vale coberto de carvalhos e abetos. A cada curva, Baskerville dava uma exclamação de prazer, olhando ansiosamente ao redor e fazendo inúmeras perguntas. A seus olhos tudo parecia belo, mas para mim um tom melancólico impregnava a paisagem, que tinha tão claramente os sinais do ano que se aproximava do fim. Folhas amarelas atapetavam as trilhas e

caíam esvoaçando sobre nós. O ruído de nossas rodas era abafado por montes de vegetação em decomposição – triste dádivas, assim me parecia para a natureza jogar na frente da carruagem do herdeiro dos Baskervilles que retornava ao seu lar (DOYLE, 2012, p. 70).

Mesmo havendo a figura do sol, o arauto da racionalidade, ele pouco consegue iluminar o caminho trilhado pelo grupo. Ninguém impetra supor o que eles poderão encontrar quando chegarem ao solar; a falta de luz ou o escuro revelam a falta de racionalidade, ou seja, aqui, a ausência de Sherlock Holmes.

A trilha que eles seguem é arcaica, muito antiga, isto é, uma aura de passado pesa sobre esse espaço. Mesmo sendo um momento novo, o passado ainda se faz presente e de forma nítida, representado pela presença da lenda dos Baskerville que, mesmo antiga, ainda está presente no dia-a-dia daquela comunidade, e principalmente, no espaço em que a família Baskerville transita.

Esse mesmo caminho é cercado de musgo e samambaias. Segundo Linhares & Gewandsznajder (2004, p. 185), os musgos são os principais representantes das briófitas, plantas de pequeno porte que não ultrapassam dois centímetros, cujo corpo não está completamente protegido da perda de água, por isso elas crescem apenas em lugares úmidos e com pouca luminosidade. Já as samambaias são plantas pteridófitas, que também precisam de um lugar úmido para se desenvolverem (LINHARES & GEWANDSZNAJDER, 2004, p. 187). Com base na presença de musgos e de samambaias e munido da descrição desses biólogos, infere-se que o caminho pelo qual o grupo passa é um lugar úmido e frio, com pouca incidência de luz solar, onde o primitivo habita, um espaço pouco desenvolvido e rústico. Infere-se também que as plantas briófitas e pteridófitas são diferentes das espermatófitas, portanto, elas não possuem semente ou flor e, conseqüentemente, não geram frutos. Daí, entende-se que elas não geram vida, no espaço onde elas habitam a vida não transita com liberdade ou de forma plena.

Logo à frente, eles cruzam uma ponte de granito. Esse material, juntamente com o mármore, são pedras geralmente utilizadas em túmulos, são frias e dispersam rapidamente o calor. Sir Henry Baskerville acha tudo interessante, pois ali será seu novo lar, de onde tirará seu sustento e constituirá família, para ele será um novo começo. Mas, para Watson, todo aquele espaço é melancólico e triste, porque ele está ali apenas de passagem, para proteger Sir Henry.

Watson fala que as folhas das árvores estão se tornando amareladas, materializando a passagem do tempo, o ingresso do outono; as árvores perdem as folhas em virtude da

iminência do inverno, elas “morrem” para “renascer” na primavera. Eles transitam por um lugar que está morrendo; a vegetação por onde as rodas passam está podre.

Todo o percurso, da estação de Devonshire até o Solar dos Baskerville, está ligado, direta ou indiretamente, à morte. Seja por meio de informações visuais ou táteis, pois Watson o descreve como um lugar frio, reafirmando-o como um ambiente sem calor, sem vida.

Com a chegada do grupo ao seu destino, muda-se o foco da descrição, passa-se de um espaço amplo e impessoal que é a estrada, para o lúgubre Solar dos Baskerville. O grupo chega ao seu destino à noite e tudo na mansão da família suscita medo, até mesmo a habitação do caseiro é tenebrosa; ocorre uma evolução nas cores e, do cinza, a tonalidade sobe para o pleno negro. A estrada que antes era desolada e de vegetação esparsa, dá lugar a um túnel sombrio de árvores, cujas copas não permitem a entrada da luz do sol.

Observa-se uma gradação no que tange à obscuridade, do cinza evolui-se para o negro, o escuro e o preto. Essa transformação da cor na descrição do espaço retrata a transformação e a hostilidade do mesmo. Henry faz o seguinte comentário: “Não é de admirar que meu tio se sentisse ameaçado num lugar como este – disse ele. – É o bastante para assustar qualquer homem” (DOYLE, 2012, p.72). É um lugar que mataria qualquer um de susto em uma noite mal iluminada. A descrição do solar lembra a de um castelo medieval, com suas torres gêmeas, janelas altas e alongadas.

A partir do momento em que o grupo ingressa no interior do solar, muda-se o foco da descrição, passa-se do espaço externo e amplo para o interno e limitado, mas os adjetivos atribuídos ao segundo são os mesmo que foram atribuídos ao primeiro, são revelados cômodos compridos e na tonalidade preta, o solar é um espaço monocromático onde o negro ou o preto imperam. Os espaços descritos condizem com a fala de Furtado (1980, p. 124) de que o espaço fantástico evade a luz e a cor, ele prefere uma iluminação vaga ou escuridão, tonalidades escuras e sombrias, rejeitando veemente a claridade.

Para Watson, que é quem narra o romance, o espaço negro tem a conotação negativa, ele percebe que no solar habita uma maldade, que uma maldição fora jogada ali, a morte ronda aquele espaço. Mas, segundo a descrição de Watson, Sir Henry ficara entusiasmado com o solar, ele tem noção que aquele lugar é lúgubre e soturno, até mesmo angustiante, todavia acredita que com uma reforma a mansão dos Baskerville se tornaria um lar, no qual ele poderia constituir família.

A charneca mencionada é um lugar rústico e despovoado e, com base nas características descritas anteriormente, a possibilidade de habitá-la torna-se muito difícil, talvez, até, negativa. Poucas pessoas são vizinhas ao Solar Baskerville, apenas Dr. Mortimer e

o “casal” de irmãos Stapleton. Watson ao descrevê-la ressalta o terreno irregular, a grande presença de cavernas e de granito e lembra que não se assustaria se saísse de alguma delas um homem barbudo vestindo pele de animais, com um tacape na mão.

Um breve olhar sobre o espaço da charneca e da Mansão Baskerville revela a relação intrínseca que esses espaços têm com os animais e com a animalidade, por meio de sua hostilidade e aspecto natural e bruto. Sobreviver na charneca sem a ajuda de alguém é muito difícil. Observa-se o caso de Selden, o assassino de Notting Hill, que fugiu da prisão e se escondeu naquele espaço insólito; sem a ajuda do casal Barrymore, cuja esposa é irmã do assassino, ele não teria sobrevivido. Eles lhe forneciam comida e roupas para suportar o frio.

Esse fato possibilita o desvendar do mistério. Como o casal Barrymore dava comida e roupas para Selden, que se escondia na charneca, eles lhe deram uma roupa antiga de Sir Henry. Os irmãos Stapleton (que na realidade são marido e mulher), sendo o marido o próximo herdeiro da família Baskerville, acaba se valendo da lenda que ronda a mesma para arquitetar um plano e matar todos os herdeiros. Ele confunde Selden com Sir Henry e solta o cão que havia treinado para atacar qualquer coisa que tivesse o cheiro de Sir Henry, já que esse tivera um pé de sua bota roubada em Londres por Sr. Stapleton. Munido de tal informação, Holmes, que tal qual Selden, havia se escondido na charneca e recebido ajuda para sobreviver ali, acabou por arquitetar um plano para pegar Stapleton.

Durante a narrativa, o detetive convence Sir Henry a falar que iria embora para Londres na noite seguinte à morte de Selden. Isso faz Stapleton reorganizar-se e agilizar seus planos de matar Sir Henry. Contudo, na noite posterior à morte do assassino de Notting Hill, Holmes coloca seu plano em prática e Stapleton cai na armadilha do detetive. Ele solta o “demoníaco” cão para atacar Sir Henry e o animal assume uma forma diabólica graças à noite e ao auxílio de produtos químicos, entre eles o fósforo.

Na obra de Conan Doyle, o cachorro é uma figura demoníaca e sobrenatural de pelagem negra que surge e desaparece na noite sem nenhuma explicação, a não ser a insólita. Essa visão obscura é oriunda da narrativa acerca da maldição da família Baskerville, na qual o cachorro é a materialização das trevas que vêm buscar a alma de Hugo. O que reafirma o medo do cachorro são suas características recessivas, que não são convencionais em tal animal, como o tamanho anormal, os olhos em chamas e mandíbula gotejante, conforme visto na descrição feita por Watson e uma aparição concreta do cachorro na narrativa:

Só em tamanho e força, já era terrível a criatura que jazia estendida diante de nós. Não era um cão de raça puro, nem era um mastim puro. Parecia ser uma combinação dos dois - ossudo, selvagem e do tamanho de uma pequena leoa. Mesmo então, na rigidez da morte, as imensas mandíbulas pareciam destilar

uma chama azulada e os olhos pequenos, fundos e cruéis tinham um aro de fogo (DOYLE, 2012, p. 185).

Mesmo aparecendo uma única vez, o cachorro é uma ausência muito presente durante a narrativa, todo medo suscitado nos personagens e no leitor está relacionado diretamente ao animal, além disso, diversos acontecimentos estão relacionados, ainda que indiretamente, a ele. O medo que esses elementos provocam é justificado pela simbologia de cada um. A cor da pelagem preta designa “a escuridão, o caos primordial e a morte. Por ser a cor do luto, associa-se à dor resignada. [...] Do ponto de vista psicanalítico, os animais e os homens negros geralmente expressam nos sonhos as tendências instintivas do inconsciente” (LEXIKON, 2007, p. 165).

O tamanho anormal do cachorro, que é compreendido como sendo um gigante, deixa transparecer uma marca característica desse tipo de narrativa, tendo em vista que a figura de gigantes é compreendida como a personificação “de forças sobrenaturais; [...] nos contos de fadas, é quase sempre um devorador de homens” (LEXIKON, 2007, p. 106). Ao pensar o olho em chamas, nota-se a congruência de dois símbolos: o olho e o fogo. O primeiro é tido como “espelho da alma”, que apresenta os intentos do espírito, enquanto o último possui um significado complexo tanto positivo como negativo, mas atem-se ao que proporciona o medo, que é ligado à destruição, à guerra, ao mal, ao Inferno, ao diabólico e também à ira de Deus. Compreende-se assim, que os olhos em chamas representam a natureza maligna e terrível da figura que, teoricamente, não possui nenhum traço de bondade. Já a mandíbula gotejante associa-se à fome, com o ato de aniquilação característico de monstros e demônios, como podemos observar no lobo do conto de “Chapeuzinho Vermelho”, dos Irmãos Grimm e de “Os três porquinhos”, de Joseph Jacobs.

Nota-se ainda outros elementos que contribuem para que o medo do cachorro seja realçado na obra e, a esses subsídios lista-se a tenebrosa lenda que cerca a família Baskerville; o espaço da charneca ser tão hostil e inóspito, sem vida e permeado de elementos lúgubre e sepulcrais; e o fato de o animal aparecer apenas durante as frias e escuras noites. A morte está ligada diretamente ao cachorro, colocado na narrativa como seu arauto; a pelagem canina remete à dor e ao sofrimento, ao luto e ao pesar, apenas a menção de seu nome suscita medo. Percebemos com isso que o cachorro está ligado ao espaço noturno, à hostil charneca e à morte. Afinal, a sobreposição desses três elementos (a lenda, a charneca e o animal) constrói a aura fóbica da narrativa.

### 3.2 O medo do cachorro no cordel “O cachorro dos mortos”, de Leandro Gomes de Barros

O cordel é, segundo Nelly Novaes Coelho no verbete “Literatura de Cordel” presente no *E-Dicionário de termos literários* (2012), “uma poesia popular impressa em folhetos e vendida em feiras e praças” (n.p.), de origem portuguesa, tem como temática principal fatos históricos, poesias, anedotas, novelas tradicionais ou cenas de teatro, sendo difundido para a Espanha e posteriormente para as colônias na América Latina. No Brasil, essa forma de Literatura primeiro se instalou no nordeste e é sustentada até a atualidade, tendo como temáticas: “façanhas de cangaceiros, casos de rapto de moças, crimes, estragos da seca, efeitos das cheias” (COELHO, 2012, n.p.), além de contos maravilhosos, estórias de animais entre outras.

O cordel de Leandro Gomes de Barros “O cachorro dos mortos” é composto de 189 estrofes, tendo seis versos em cada uma, com seis sílabas poéticas e sequência de rimas ABCBDB, além do predomínio de rimas pobres. Segundo a Fundação Casa de Rui Barbosa, a primeira publicação datada desse conhecido cordel da cultura nordestina se dá no ano de 1919. Havendo impressões anteriores a esse ano, adota-se neste estudo a versão publicada pela Editora Luzeiro Ltda. em 1941. “O cachorro dos mortos” é centrado na luta, por justiça, do cachorro Calar, tendo ele o objetivo de que o assassino de seus donos seja punido por seus atos. Como pano de fundo, evidencia-se o sertão do nordeste brasileiro.

O texto começa com dois prelúdios: primeiro, o espaço, que durante esse cordel terá função primordial para o desfecho da história contada, pois “-Mato têm olhos/ E paredes têm ouvidos” (BARROS, 1941, p. 3), o que faz o espaço ser antropomorfizado, lhe são atribuídas características humanas, significando que esse desempenhará uma função de personagem, tal como acontece com o cortiço de Aluísio de Azevedo em *O cortiço* (1890). No segundo prelúdio, o cordel segue a mesma estrutura de um folhetim, tão popular na cultura de massa, tendo um desfecho satisfatório para o leitor, no qual o vilão é punido, pois “Os crimes são descobertos/ Por mais que sejam escondidos” (BARROS, 1941, p. 3).

Inicialmente somos apresentados ao tempo e ao espaço no plano geográfico, onde a família de Sebastião de Oliveira mora: “Em oitocentos e seis,/ Na Província da Bahia,/ Distante da Capital/ Três léguas ou menos seria, / [...] / Ali num canto vivia” (BARROS, 1941, p. 3), ou seja, a família morava em um lugar isolado, no meio do sertão baiano, em um período em que o Brasil ainda era colônia de Portugal. A família era composta por cinco membros (pai, mãe e três filhos, sendo um homem e duas mulheres), não eram ricos, mas também não eram pobres, eram, como o eu-lírico define, satisfeitos. O pai era ferreiro e

completava a renda da família com uma plantação e criação de gado, o que o caracteriza como um homem que, vivia do trabalho braçal; devido ao tipo de afazeres e o período em que vivia, com certeza não tinha nenhum tipo de instrução educacional formal, diferente do filho, Floriano (o nome do personagem retrata o caráter pacífico do mesmo), que mora e trabalha na capital, além de estudar Direito. As filhas eram moças e já trabalhavam com costura, a fama da beleza das duas, diga-se de passagem, europeia, extrapola os limites da região e chega à Capital.

Tal beleza chama a atenção e atrai pretendentes, um deles, Valdivino, filho único de pai espanhol é caracterizado como sendo “Da espécie de Caim” (BARROS, 1941, p. 4). Essa analogia o marca com o signo do perigoso, invejoso e, principalmente, do assassino, pois, segundo a Bíblia, Caim é o primeiro homicida da humanidade que, por inveja, mata o seu próprio irmão, Abel, com uma pedra. Valdivino também é descrito sob o signo da “fera carniceira”, pois viola, tal qual uma fera, uma ovelha branca e pura e depois de seu crime foge para floresta. O rapaz propõe namoro a uma das filhas de Sebastião, que recusa tal proposta. Em decorrência disso, ardiloso como uma cobra, exalta seus bens materiais, ao invés de suas qualidades humanas, “-Não sabes/ Que meu pai possui dinheiro?/ Em terras e criações/ É o maior fazendeiro?” (BARROS, 1941, p. 4). Esse trecho exemplifica a prepotência do personagem ao ter seus desejos negados. Por ser mimado, não se dá por vencido e escolhe outros meios para conseguir o seu intento, meios esses que condizem com sua personalidade maligna. As características utilizadas por Barros para definir o personagem revelam uma personalidade perversa e monstruosa, descrito como Caim e quando não está satisfeito, sai “fedendo a chifre queimado” (BARROS, 1941, p. 4).

Em uma primeira leitura, Valdivino não seria monstruoso tal qual a definição de Julio Jeha em “Monstros: a face do mal” (2007, p. 7), segundo o qual, o monstro é um ser que se distancia de Deus e tal distanciamento se revela esteticamente, deformidades externas expõem a sua transgressão, sua violação às leis naturais. No entanto, devido às características descritas por Barros, entende-se que Valdivino se afastou sim de Deus, no entanto, a sua monstruosidade não é revelada por traços físicos ou deformidades externas, mas por traços psicológicos e deformidades internas. A personagem segue mais a definição de monstruoso postulada por Noel Carroll em *A filosofia do horror ou Os paradoxos do coração* (1999), na qual o autor pondera que “alguns monstros podem ser apenas ameaçadores, e não horrorizantes, ao passo que outros podem não ser nem ameaçadores nem horrorizantes” (CARROLL, 1999, p. 45).

Com essa acepção, o teórico apresenta um novo tipo de monstro, um que não gera medo por ser feio ou por ter alguma deformidade física, mas por suas atitudes, suas ações e suas opiniões, ou seja, por aspectos psicológicos. Observe o Drácula, da obra homônima (1897), de Bram Stoker, o famoso vampiro é descrito, e por diversas vezes representado no cinema, como um ser belo e que gera certo fascínio sobre os personagens da obra e também sobre leitores e espectadores, ele é como um *iceberg*, cuja monstruosidade está abaixo da superfície, o que não o desqualifica enquanto monstro, pois ele viola uma ordem natural, social, cultura e/ou biológica (CARROLL, 1999, p. 61). Valdivino é, por conseguinte, um monstro devido suas características psicológicas e suas atitudes; ele é intersticial, pois é ao mesmo tempo homem e animal.

Monstros horrendos são ameaçadores. Esse aspecto do traçado dos monstros do horror é, creio, incontestável. Eles têm de ser perigosos. Isso pode ser conseguido simplesmente tomando o monstro letal. Basta que ele mate e mutila. O monstro também pode ser ameaçador psicológica, moral ou socialmente. [...]. Os monstros também podem desencadear certos medos infantis persistentes, como o de ser comido ou desmembrado, ou medos sexuais, referentes a violação e incesto (CARROLL, 1999, p. 64).

Valdivino, frustrado com o declínio de seu pedido de namoro, ameaçado por Angelita, sucumbe aos seus desejos mais primitivos e animais: “Oh! Angelita, é tão bela!/ Eu não sossegarei mais/ E nem me esquecerei dela./ Farei de tudo para vencê-la/ Porém não caso com ela” (BARROS, 1941, p. 5). Ele não quer casar com Angelita, só profanar seu corpo, violar a sua virtude, destituí-la de sua virgindade e pureza. Notamos aqui pontos de diálogo entre o cordel e a lenda do Solar Baskerville. Os dois vilões sucumbem aos seus desejos mais primitivos e animais, sequestrando as mulheres pelas quais sentem desejo, filhas de fazendeiros vizinhos seus. Ambos têm um final triste vinculado à figura do cachorro.

Consciente da abominação de seu desejo, o filho do espanhol teme a reação do pai e do irmão da moça, além da própria sociedade, ao concretizar seu intento. Como sua vontade é maior que seu medo, a solução é retirar os obstáculos de seu caminho, matando o irmão de sua presa sem que ninguém o veja, acusando-o posteriormente de tal feito. Como um ser monstruoso que transita entre fronteiras, ele se vale de um problema nos limites geográficos demarcados entre Vitória e Bahia, o qual apenas Sebastião de Oliveira pode resolver por saber como se dá a divisão entre as regiões. O governo manda Floriano ir buscar seu pai para solucionar tal problema e, valendo-se do espaço da fronteira, Valdivino ataca, indo ao encontro da afirmação de Cohen (2000, p. 40) sobre o fato de os monstros policiarem as fronteiras, pois ali é seu *habitat* natural e passar perto desse espaço é correr riscos. Ele se

esconde atrás de uma árvore, munido de um bacamarte, arma de fogo com cano curto e largo, à espera do momento mais oportuno para atacar Floriano.

Ao chegar em casa, Floriano não encontra o pai, que havia saído à procura de um jumento fujão. Não encontrando o progenitor, deixa recado para o mesmo, passa a noite com a família e de madrugada regressa à Capital. Nesse momento, Valdivino ataca Floriano, sob a proteção da noite, espaço que acoberta planos malignos que visam violar a integridade física e moral dos homens de bem, ela compactua com os que odeiam a luz – assassinos, adúlteros, ladrões, entre outros (DELUMEAU, 2009, p. 138, 149); a noite revela a face mais irracional do ser humano, seu lado mais bárbaro e selvagem, e quando ele cede aos prazeres, desejos e necessidades mais carnis, é o momento perfeito para se cometer um crime, sob a proteção do manto escuro dessa entidade que não tem luz.

Floriano, ao partir da casa dos pais, é acompanhado pelo velho cachorro da família, criado pelo pai e que acaba por presenciar o assassinato do filho de seu dono. O cachorro, caracterizado por sua lealdade e fidelidade, vendo Floriano sem vida no chão, ataca o demônio que realizou tal atentado. Mas durante a noite, a força dos seres irracionais aumenta e o cachorro acaba por ser dominado e amarrado em um tronco de árvore.

Mesmo um pouco distante da casa, o tiro que ceifou a vida de Floriano é ouvido por Angelita, que percebe de onde veio tal barulho e se coloca na estrada em companhia da irmã Esmeralda (que tal qual a pedra, é brilhante e preciosa para a sua família) para saber o que havia acontecido e se o irmão estava bem. O caminho que elas seguem não pode, ainda, ser caracterizado como topofóbico. Segundo a acepção de Oziris Borges Filho em *Espaço e Literatura: introdução a topoanálise* (2007), esse espaço “é um espaço maléfico, negativo, disfórico” (BORGES FILHO, 2007, p. 158). Observe o excerto extraído do cordel: “No sertão, naquele tempo,/ Podia uma moça andar,/ Decorriam dois a três meses/ Sem um homem ali passar,/ Por isso foram elas duas/ Sem ter de que reçar” (BARROS, 1941, p. 7).

Esse espaço é desolado e desabitado, nenhuma pessoa caminha por ali, mas as meninas caminham com tranquilidade, com familiaridade, sem medo, não é um espaço topofílico, visto que o mesmo não possibilita um crescimento ou um sentimento de euforia ou êxtase, seria um espaço neutro, que propicia a ação das personagens e deixa claro que ninguém irá impedir a ação que ali ocorrerá ou socorrer as moças.

Percorrendo o caminho, encontram o corpo do irmão estirado, sem vida, no chão. Do seu esconderijo, Valdivino atenta contra a vida de Esmeralda, ataque que a leva a óbito. Com os dois irmãos mortos, Angelita – nome facilmente associado a anjo e angelical, retrata a pureza da personagem – lutará para manter sua virgindade; ela é atacada pela “fera”, mas não

cede às investidas do carrasco de sua família. Valdivino a beija a força, ela reage e morde-lhe os lábios, quando ele crava-lhe um punhal.

Essa cena é bem simbólica. O beijo, segundo Lexikon (2007, p. 35), transmite vida, fato observado em diversos contos de fadas como “A bela adormecida” (1812) dos Irmãos Grimm e a versão moderna de “O rei sapo” ou “A princesa e o sapo”<sup>15</sup> (1815), também dos Irmãos Grimm. Mas, no cordel de Barros, o beijo é roubado à força, indo na contramão desse significado. Valdivino não concede a vida a Angelita, pelo contrário, ele a tira, por vingança, ao não ter sido aceito pela moça.

Nos contos de fadas citados, o beijo é seguido de um casamento, mas no cordel, Valdivino não quer casar com a moça, apenas possui-la, usá-la, visto que não pode tê-la como sua companheira. O rapaz viola a moça de diversas formas, ele macula o corpo de Angelita, tirando a sua pureza e vitalidade através do meio pelo qual a mata, pois ele ceifa a vida da moça com um punhal. Tal arma é deveras simbólica, é um símbolo do falo masculino, que macula e molda o corpo feminino.

Esse cordel se constrói sob a base do prelúdio. No início, fala-se que haverá um crime que este será solucionado. Agora temos, novamente, a antecipação da diegese: “Pondo a mão na punhalada/ Disse: - Monstro desgraçado/ Aquêlê velho cachorro/ Que está ali amarrado/ Descobrirá êste crime/ E tu serás enforcado” (BARROS, 1941, p. 7). Nossa atenção agora se volta para o protagonista do cordel, ao qual o título do mesmo se refere, Calar.

O nome do animal é um antônimo para a função desempenhada pelo mesmo. “Calar”, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira em *Aurélio Júnior: dicionário escolar da língua portuguesa* (2011) significa “1. Estar em silêncio, não falar. 2. Cessar de falar. 3. Não divulgar o que sabe” (FERREIRA, 2011, p. 168), o que não acontece nessa história. Por mais que o animal não tenha o dom da palavra, da oralidade, ele revelará para o mundo o que viu, o assassinato de seus donos pelas mãos de Valdivino. Já o nome de Valdivino, por sua estrutura fonética, remete a “vá ao divino”, retratando a carência da personagem de valores religiosos e a necessidade do mesmo de buscar a Deus. Como dito anteriormente, o espaço terá papel primordial durante o cordel, pois ele, através da gameleira e das flores que havia naquele espaço, ajudará Calar a revelar para o mundo o que Valdivino fez.

Olhou para o cão e disse:  
- Olha, meu velho Calar,  
Tu dirás tudo ao juiz  
Sem êle te perguntar,  
Êste velho gameleiro

---

<sup>15</sup> Há versões que a princesa não beija o sapo, mas sim, o atira na parede.

Fica para te ajudar.

E essa flor que por ela  
 Há festa aqui todo o ano,  
 Há de tirar justiça  
 De uma suspeita ou engano,  
 Diga ao juiz: - Venha ver  
 Quem matou o Floriano (BARROS, 1941, p. 8)

O espaço, que até aquele momento era neutro, sem grandes informações e peculiaridades, passa a ter uma marca de sangue, ela é maculado, a vida de três cordeiros foi imolada naquele lugar, ele não era um espaço sagrado, mas passa a ser um espaço profano. Barros descreve uma cena brutal, corpos ensanguentados e estirados no chão, Angelita com o corpo frio, mas com as faces coradas, Esmeralda a verter sangue e Floriano com o encharcado de sangue no meio das duas irmãs. Esse mesmo espaço guardará provas contra Valdivino, pois ele deixa cair perto da gameleira a sua carteira com uma carta confessando o seu crime e que se, por ventura, seu plano fosse frustrado ele daria cabo da própria vida. Chama a atenção nesse ponto a emblemática cena da fuga de Calar:

Calar, o pobre cachorro  
 Que aquêe espetáculo via,  
 Soltava uivos enormes  
 Que muito longe se ouvia,  
 Rosnava e fitava os olhos  
 Debalde a corda mordia.

Valdivino ali puxando  
 Um facão muito afiado  
 Descarregou no cachorro  
 Um golpe encolerizado,  
 Errou-o e cortou-lhe a corda  
 Com que êle estava amarrado (BARROS, 1941, p. 10)

Há nessa cena a presença da divina providência e a transformação do cachorro Calar. O uivo é sinal de sua animalidade, da sua incapacidade de se comunicar verbalmente, mas isso não significa a sua incapacidade de se comunicar por outros meios, pois passa a expressar-se com os olhos, demonstrando os seus sentimentos por meio deles, lembrando que os olhos são o “espelho da alma” (LEXIKON, 2007, p. 148). A corda, que por acidente Valdivino corta e liberta Calar, pode ser compreendida como uma corrente, não que liga ou que une como Lexikon (2007, p. 66) apresenta, mas como uma prisão, semelhante a Prometeu que é acorrentado por ter e compartilhar o seu conhecimento. Calar está preso por ter visto o assassinato de Floriano e, posteriormente, o de Angelita e Esmeralda e quando, por acidente, é libertado, ele está livre para vingar os seus donos mortos e contar para todos quem realizou tal abominação.

Ao ver-se em liberdade, o cachorro chama dona Maria da Glória para ver o que aconteceu com sua prole. Ela, em estado de choque, avisa ao marido a desgraça que abatera sobre sua família. No mesmo estado, Sebastião de Oliveira parte rumo a Capital à procura de ajuda. Toda justiça foi averiguar o que havia acontecido, mas nenhuma resposta obtiveram, ninguém vira o crime ou tinha algum tipo de informação acerca do mesmo. Dois dias depois da chacina, dona Maria da Glória vem a óbito; Sebastião, em três dias enlouquece e duas semanas depois também falece. Valdivino não carrega apenas o assassinato de três pessoas, mas a morte dos cinco membros de uma mesma família; diretamente, a de Floriano, Esmeralda e Angelita e, indiretamente, a dos pais que morrem de desgosto pela tragédia que lhes abatera.

A perda de membros tão estimados da sociedade é sentida por várias pessoas, tanto que um valor passa a ser oferecido por qualquer tipo de informação sobre o crime. Elisiário, mesmo sendo pai da “fera”, sente a morte dos membros da família, diferente de seu filho que não sente remorso por tal ato.

Passaram-se três anos dos assassinatos, Calar ainda estava vivo. Mesmo após esse longo período, o animal continua a visitar o túmulo de seus donos e ali velava a morte dos mesmos; ele remete a um símbolo positivo recorrente em diversas culturas ao redor do globo, o do cachorro que vigia, que vela e que protege, mesmo na e após a morte. Esse animal é relacionado à morte em diversas situações, seja como guardião dos mortos – visto o caso de Cérbero, cão do Hades, que permite, na cultura grega, o ingresso dos mortos no reino de Plutão e não permite o mesmo aos vivos, havendo raras exceções a essa regra (BRANDÃO, 1986, p. 243; BRANDÃO, 1987, p. 142); ou como guia dos mortos – caso de Anúbis na cultura egípcia (LEXIKON, 2007, p. 44).

O fato de Calar visitar o túmulo de seus antigos donos chamou a atenção da população, não permitindo que tal acontecimento fosse esquecido, mesmo incapaz de falar, ele continuou a lembrar a todos do ocorrido. Esse comportamento anormal para a época chamou a atenção de autoridades que prometeram levar o assassino à justiça assim que fosse revelado: “- Isso ainda é descoberto/ O crime foi muito oculto/ Feito aqui neste deserto,/ Mas quando chegar o dia/ Há de saber-se por certo” (BARROS, 1941, p. 15).

A questão do assassinato ficar oculto por algum tempo faz menção à forma e ao momento em que aconteceu, sob o signo da noite, que a todos esconde e permite que seres monstruosos transitem sem serem importunados, podendo realizar suas maldades. Entretanto, fala-se que chegará o dia em que se saberá o que de fato ocorreu. Essa afirmação remete ao simbolismo do dia, que a tudo ilumina e faz prevalecer a razão, ele nos possibilita enxergar

aquilo que à noite não poderíamos ver e, conseqüentemente, analisar com mais atenção o que de fato ocorrerá, o dia revela detalhes ocultos aos olhos.

Ao ouvir a fala do general, sabendo que o assassino praticante desse crime hediondo seria punido, Calar se rejubila. O bispo, uma das autoridades ali presentes juntamente com o general e o presidente, compreende que o cachorro fora testemunha ocular do crime e sabe quem foi o assassino de seus donos, o qual poderia ser denunciado pelo animal. Como não existe só uma forma de se comunicar, sendo a oral ou verbal apenas uma dessas diversas formas, Calar, a partir de suas atitudes, de seu comportamento e de suas ações revela quem é o malfeitor que lhe usurpara a família.

O velho, que após a morte dos membros da família de Sebastião de Oliveira passa a cuidar de Calar, conta um acontecimento que a seus olhos era esquisito. Calar, ao ver uma cobra enroscada perto do local onde Angelita fora morta, a estraçalha sem pena. Simbolicamente, a cobra ou serpente “é o animal ctônio por excelência: entre suas múltiplas significações e símbolos, destaquemos, por agora, ser ela uma ponte entre o mundo de baixo, ctônio, e o mundo de cima, uma guardiã das sementes, projeção da Terra-mãe” (BRANDÃO, 1986, p. 60). Diversos monstros da mitologia grega são serpentes ou tem partes desse animal, tais como Hidra de Lerna, Équidna, Cérbero, Tifão, Medusa e suas irmãs Górgonas, Quimera. Ela também é uma das formas de Tânatos, o deus da morte.

Já na mitologia egípcia, Apófis, a serpente do caos, tenta todas as noites engolir Rá, o sol (TUAN, 2005, p. 92). Na cultura judaico-cristã, por sua vez, a cobra é a forma que Lúcifer assume para fazer Eva cair em tentação e comer o fruto proibido. Assim, dentro da estrutura da narrativa não é estranho pensar que a cobra que Calar mata é Valdivino, uma representação bestial do assassino de seus donos, ela representa o animal que tentou macular Angelita, levá-la ao pecado.

Calar clama por justiça, por vingança. Ele ataca Valdivino da mesma forma que ele ataca a cobra que estava enrolada no local onde Angelita fora morta. “Assim que o cachorro o viu / Valdivino se apear, / Rosnou e partiu a êle / Querendo o estraçalhar / Só não rasgou-lhe a garganta / Devido o velho o pegar” (BARROS, 1941, p. 16). Impossibilitado de atacar Valdivino, o cão se prostra diante do túmulo de seus donos e clama a Deus para que alguém entenda o seu recado. Esse é um fato insólito, visto que enquanto animal irracional, o cachorro não conhece a fé ou alguma divindade, mas Calar é diferente dos outros cachorros normais. O clamor a Deus tem resultado, pois um representante de Deus, o bispo, entende a mensagem de Calar. O olhar dele denunciava quem era o monstro praticante do ato.

Os olhos são verdadeiros  
Não podem nada ocultar.

Os olhos também se queixam  
Um olhar diz o que sente,  
Ameaçam uma traição  
Punição severamente,  
Declara a mágoa ou a dor  
Porém um olhar não mente.

O olhar daquele cão  
Está demonstrando a dor,  
O sentimento profundo  
Da morte do seu senhor,  
Êle só falta falar  
E apontar o matador (BARROS, 1941, p. 17)

Tanto os olhos de Calar como os de Valdivino revelam a verdade oculta, os do cachorro indicam o assassino e os de Valdivino, a culpa. Entretanto, o olhar acusativo de um cachorro não prova nada e não condena ninguém também. Contudo, eis que o destino conspirou a favor de Calar e contra o assassino de Floriano, pois duas crianças estavam brincando e tiraram do ninho de rato localizado em cima da gameleira uma carteira, a carteira de Valdivino que ele perdera na noite dos três assassinatos e nela havia a confissão do crime realizado.

A revelação do assassino de Floriano comove e exalta os ânimos das pessoas que ali estavam em decorrência de uma festa anual. A população queria linchar a pessoa que matou indivíduos de grande estima da sociedade, mas foram impedidos pelo bispo e pelo general, pois tal crime deveria ser punido pela justiça. A revelação de Valdivino como assassino deixou sua mãe em estado catatônico, falecendo no dia seguinte e, visando acobertar o filho, Elisiário procurou alguma solução para livrar Valdivino da forca. A primeira solução encontrada foi a compra de quatro a cinco médicos que declarassem a insanidade do filho. Mas essa solução fora infrutífera, visto que quando os médicos subornados por Elisiário declararam a loucura de seu filho, o bispo, o general e o presidente instauraram outra junta de médicos incorruptíveis, a qual revelou que Valdivino nunca fora louco e que exercia suas faculdades mentais plenamente.

A última solução encontrada por Elisiário foi comprar o carrasco Zeferino com 10 contos de réis. Tudo organizado, o pai de Valdivino selou um cavalo rápido para a fuga do filho, que pensou em se vingar de Calar. No dia da execução, o carrasco facilitou a evasão do monstro, o que gerou uma grande revolta na população. Logo em seguida, Calar chegou e se colocou no encalço de Valdivino juntamente com 43 policiais. Novamente, estamos diante de um acontecimento insólito, pois o cavalo de Valdivino era muito rápido, mas Calar conseguia

acompanhá-lo e permanecer em seu encalço, “O cavalo já cansado/ Que nada mais resistia/ E o cachorro Calar/ De vez em quando latia” (BARROS, 1941, p. 22).

Cansado dessa perseguição sem fim, pois tinha ciência de que Calar não cessaria na insistência, Valdivino pensou em suicidar. Embrenhou-se na mata e seu cavalo fugiu. O lugar onde Valdivino estava é muito significativo, irônico e trágico, pois se trata do mesmo local onde tirou a vida dos três inocentes da família. Lá ele deparou com uma cena macabra: os fantasmas dos cinco membros da família Oliveira estavam debaixo da gameleira, onde três deles foram mortos, e os mesmos são cumprimentados pelo magistrado que afirma que “- Sangue inocente,/ Breve hás de ser vingado!” (BARROS, 1941, p. 23). O fato insólito e interessante é que os fantasmas da família Oliveira não são vistos apenas por Valdivino e por Calar, que fica muito feliz ao vê-los, mas também pelo magistrado.

Vale ressaltar que os fantasmas permitiram que Valdivino novamente fugisse, pois mandam o cachorro ir embora. O criminoso evadiu para a casa de um compadre de seu pai que o escondeu por quatro dias. Na quarta-feira, Calar muito triste pelo insucesso da polícia em encontrar Valdivino, assumiu a posição de caçador e se colocou no rastro do fugitivo, chegando, sem explicação, à casa de Roberto, compadre de Elisiário, que deu abrigo ao assassino. No mesmo dia, então, o culpado foi preso e enforcado, às cinco da tarde. Feita a justiça, Calar se recolheu ao pé das três cruzeiras onde seus donos foram enterrados, vindo a falecer logo em seguida.

Após essa análise do cordel de Leandro Gomes de Barros, nota-se que o medo é causado tanto por um animal irracional (Calar) como por um dito racional (Valdivino). Valdivino nos é apresentado por Angelita como uma fera, um ser monstruoso que se submete às suas vontades mais selvagens e primitivas, ele é o antagonista do cordel, quem atenta contra a vida dos outros. A figura de Calar não suscita medo no leitor ou em outro personagem além do próprio Valdivino.

Calar é um personagem que possui características muito especiais e particulares para produzir o medo em Valdivino. Seu comportamento anormal gera um estranhamento e, conseqüentemente, o medo, pois o homem teme aquilo que desconhece e/ou que não compreende. Quando o general e o bispo entenderam que Calar foi uma testemunha ocular daquela cachina no sertão, passam a aterem-se nas ações do cachorro visando encontrar o assassino e leva-lo a justiça. Curiosamente, assim que o animal viu Valdivino, começou a “falar”.

Por Calar saber o seu segredo e ter essa sede de vingança, Valdivino sente medo do animal, que é amplificado pela presença do insólito na obra. Nota-se como representação do

incomum as ações sobrenaturais realizadas pelo cachorro, como sua resistência. Calar, por muitas horas, ficou no encalço de Valdivino, que estava a cavalo, mais veloz e mais resistente que o cachorro, mas o assassino não conseguiu se desvencilhar do animal. O cavalo pereceu pelo desgaste e pelo cansaço, porém Calar pareceu não sofrer desses sintomas. O sobrenatural não está presente apenas na determinação e na resistência do cachorro, mas na presença dos fantasmas das pessoas assassinadas, direta ou indiretamente, por Valdivino. Além do que se nota que a visão dos fantasmas não é exclusiva de Valdivino, Calar também vê os espectros de seus donos e atende ao pedido dos mesmos.

Outra manifestação insólita é a morte do próprio Calar. O cachorro só consegue descansar quando o assassino de seus senhores é punido. Retratando sua lealdade e fidelidade para com os seus donos, o animal se deita no lugar onde seus donos foram enterrados. Assim como há certos crimes que, por sua natureza hedionda faz com que a natureza se revolte por meio de seus representantes para reestabelecer a ordem, o mesmo conceito pode ser visto em um outro contexto histórico, na peça teatral *Macbeth*, de William Shakespeare, na qual, em virtude dos atos sanguinários cometidos pela personagem título para assumir o trono da Escócia, a Floresta de Birman se levanta e caminha contra a tirania de Macbeth. Calar é, na verdade, um agente do meio que visa reestabelecer a ordem, pois diferente da narrativa de Doyle, o cachorro não é o arauto da morte, mas testemunha da chacina pela qual luta por vingança.

### **3.3 O medo do corvo no poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe**

Após a análise de dois *corpora* que tinham como protagonistas fóbicos a figura do cachorro, o foco da discussão migra agora para a imagem do corvo, que perpassa por diversas culturas mundiais, ocasionando uma diversidade de interpretações acerca de seus hábitos. Para algumas culturas, é um arauto de boa sorte e do poder divino, enquanto que para outras, é um mensageiro da morte, um demônio encarnado. Esse fato faz com que essa figura seja revestida de vários significados simbólicos, tornando-a uma figura polissêmica e ambivalente, como afirma Evaristo Eduardo de Miranda em *Animais interiores: a ecologia espiritual dos voadores* (2003, p. 82).

O corvo tem seu significado influenciado, claramente, pela cultura e pelo contexto em que o mesmo está inserido. Por diversas vezes, esses inúmeros significados pelos quais o corvo é envolto estabelecem uma relação antitética entre si, entretanto, os sentidos que são mais perpetuados pela cultura em geral são os negativos ou os que provocam algum tipo de marginalização, incitando um processo de estigmatização da figura.

Na Literatura, o corvo é uma figura pouco recorrente, mas tem sua imagem cristalizada no imaginário literário graças ao longo poema “*The raven*”, publicado em janeiro de 1895 no jornal *Evening Mirror* pelo escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Carolina Nabuco em *Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura* (2000), afirma que não existe nenhum outro autor que tenha sua imagem tão intrinsecamente ligada à imagem de um pássaro: “a tristeza e o negrume são de um e de outro. Nada simboliza melhor o poeta do que essa sua mais célebre criação” (NABUCO, 2000, p. 52). Eles cruzam o tempo e o espaço para chegar a diversos (tipos de) leitores em tempos e espaços diferentes, transpondo inúmeras barreiras concretas e abstratas, tanto que mais de dois séculos após a sua publicação, ainda se discute, e em larga escala, esse cultuado poema norte-americano.

O mesmo foi traduzido para a Língua Portuguesa por diversos autores, sob diversas perspectivas: em formato de poesia têm-se as versões de Machado de Assis (1901), Fernando Pessoa (1924), Gondin da Fonseca (1928), Milton Amado (1943), entre outras. Já em formato de prosa têm-se as de João Kopke<sup>16</sup> (1917) e Rubens Francisco Lucchetti (1976). As versões de Emílio de Menezes (1917) e Benedicto Lopes (1956) são em formato de soneto e a de José Lira Ortigão (1996) trazido como cordel.

Para este estudo, utilizaremos apenas a versão original escrita por Edgar Allan Poe e veiculada no livro *A filosofia da composição* (2011). O poema de Edgar Allan Poe segue uma lógica matemática e filosófica adotada à risca pelo autor, visando criar algo único e simbólico, suscitando emoções e sentimentos em seu leitor. Nada do que está ali é banal e impensado, o poeta teve cuidado na elaboração e na construção de cada verso, tudo é ricamente planejado e proposital. É composto por cento e oito versos meticulosamente distribuídos em dezoito estrofes, o que demonstra um preciosismo de Poe com a forma. Observe a antepenúltima estrofe extraída do poema.

*"Prophet!" said I, "thing of evil! - prophet still, if bird of devil!  
By that Heaven that bends above us - by that God we both adore  
Tell his soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore  
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore."  
Quoth the Raven, "Nevermore" (POE, 2011, p. 39).*

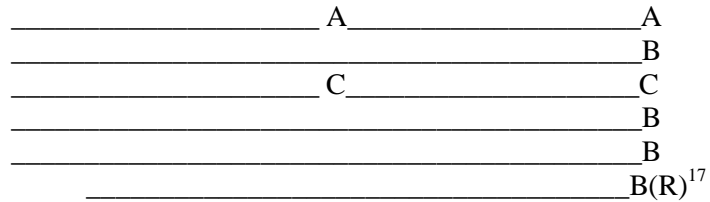
A estrutura que rege essa estrofe orientou todos os outros versos e estrofes do poema, visto que o poeta norte-americano começou a escrever o mesmo de trás para frente, i.e., do fim para o começo, pois ao estabelecer o clímax do poema, Poe pode variar e graduar a

---

<sup>16</sup> O mesmo também fez uma versão do poema em formato de poesia.

importância e a seriedade que o eu-lírico faz ao corvo, além de estabelecer o ritmo, a métrica e a extensão do poema (POE, 2011, p. 26-27).

Observa-se a seguinte métrica das estrofes:



As rimas A e C são internas e variam em cada estrofe, enquanto que a rima B, em todas as estrofes, é a mesma “-ore” ou [o:] em decorrência do refrão “*nevermore*” [ˈnevəmɔ:] que aparece em onze das dezesseis estrofes, sendo o “*more*” presente em todos os dezesseis. A escolha do “*nevermore*” como refrão não é aleatória, tal recurso lírico visa instaurar uma sensação de monotonia no poema a partir do som e do pensamento. Poe consegue, brilhantemente, instaurar tal sensação no que tange à sonoridade, mas tal sensação, por vontade própria, não é vista no pensamento, pois o autor cria “continuamente efeitos novos, pela variação da aplicação do refrão – o refrão, em si, permanecendo, quase sempre, sem variação” (POE, 2011, p. 23).

Poe, para construir seu refrão, escolhe uma palavra breve e com estrutura fonética constituída de um *o* longo (vogal mais sonora [ɔ:]) acompanhada da consoante [r],<sup>18</sup> devido a abundância de palavras para compor rimas. Observa-se também como outro efeito estilístico, além da assonância exemplificada acima, a utilização de aliterações como a da consoante [d] no verso a seguir: “*Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before*” (POE, 2011, p. 36), causando novamente a sensação de monotonia.

Reiterando, nada no poema de Poe é aleatório, até mesmo a escolha da ave agourenta que repetiu durante o poema o emblemático refrão “*nevermore*”. “Corvo” em inglês é “*raven*”, nota-se então um anagrama entre as duas palavras. Desconsiderando as vogais e se atendo às consoantes, percebe-se uma relação de igualdade vista através de um espelho entre “*raven*” (RvVvN) e “*never*” (NvVvR). Ricardo Araújo em *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra* (2002, p. 94), analisa tal ocorrência da seguinte forma: “[...] *raven*, estaria para *never more* que, no semipalíndromo-anagramático do título, espelharia o ritornelo que se repete em uma equação rítmica onde o rigor do poema se une à fantasia da emoção”.

<sup>17</sup> Esquema similar ao apresentado por Abramós (2011, p. 36).

<sup>18</sup> Segundo Thaís Cristóvão Silva em *Pronúncia do inglês: para falantes do português brasileiro* (2012b, p. 115), o [ɔ:] no inglês americano é seguido da consoante [r], enquanto que o no inglês britânico essa consoante não é pronunciada.

Após a análise estrutural do poema, passa-se para a interpretação do mesmo e o efeito fóbico produzido no decorrer do texto que se inicia com uma frase recorrente, ou uma releitura da mesma, na Literatura Infantil: “*Once upon a midnight dreary, [...]*” (POE, 2011, p. 35). Tal construção dialoga claramente com “*once upon a time*”, o que reflete um abandono da realidade, do mundo concreto e o ingresso no mundo insólito, particular. Percebe-se a suspensão da lógica e da causalidade, tudo ali refletirá um plano maior e bem elaborado, o qual não tem um tempo cronológico e um espaço geográfico delimitados. E isso será uma característica recorrente na produção de Poe, o autor não nomeia os espaços geográficos em que ocorrem as ações narradas, mas percebe-se uma nítida influência do espaço europeu na construção do mesmo. De certo modo, isso permite uma maior identificação do leitor com a obra.

Igual aos contos de fadas dos Grimm e de Perrault, que se iniciam com o famoso “era uma vez...”, o poema de Poe propõe uma aventura e uma reflexão acerca do inconsciente, essa reflexão levará o leitor a diversos lugares dentro e fora da mente “lugares mais estranhos, mais antigos, mais distantes, e ao mesmo tempo mais familiares de que fala um conto de fadas, sugerem uma viagem ao interior de nossa mente, nos domínios da inconsciência e do inconsciente” (BETTELHEIM, 1980, p. 79).

No primeiro verso do poema, o leitor é apresentado a um macroespaço, à noite: “*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary*”<sup>19</sup> (POE, 2011, p. 35). Além do macroespaço noturno, há um eu-lírico de primeira pessoa. Mesmo sendo um poema, “O corvo” possui traços de uma narrativa, sendo quase uma *short story*, assertiva essa possível de ser feita devido a própria construção do poema e da diegese presente na mesma, composta sem lacunas, sem ambiguidades, com encadeamentos lineares e diálogos. O eu-lírico “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1985, p. 43).

Tem-se um eu-lírico que sofre durante a noite pela perda da mulher amada, Lenore. Ele está remoendo essa dor, se voltando para estudos antigos, lembranças do passado. O eu-lírico transitando entre as fronteiras do sonho e da realidade, pois está a adormecer, é perturbado por alguém (ou alguma coisa) que bate a sua porta, como pode ser observado no seguinte verso: “*While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping*”<sup>20</sup> (POE, 2011, p. 35). Tal fato faz-nos questionar a veracidade dos próximos acontecimentos contados,

---

<sup>19</sup> Tradução de Fernando Pessoa: “Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste, [...]” (POE, 2011, p. 43)

<sup>20</sup> Tradução de Fernando Pessoa: “E já quase adormecia, ouvi o que parecia [...]” (POE, 2011, p. 43)

se eles aconteceram realmente ou se são frutos da imaginação do eu-lírico, oriundo de seu sonho (ou de seu pesadelo). O medo e a inquietação já são instaurados na primeira estrofe do poema, alguém ou alguma coisa perturba o eu-poetante durante a noite, período em que feras, monstros e demônios caminham livremente pela terra, querendo atentar contra a vida de qualquer pessoa que encontrarem. Ele tenta esconder o seu medo, racionalizando tal acontecimento, querendo se convencer que é apenas uma visita inesperada que bate a sua porta, fato observado tanto no quinto e sexto verso da primeira estrofe como nos três últimos versos da terceira estrofe.

*“Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,/ And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor”*<sup>21</sup> (POE, 2011, p. 35). Dezembro, um dos meses que correspondem ao inverno no hemisfério norte, é um período frio e hostil, marcado pelo fim de um ciclo, o ano; por referir-se ao fim, é um período de conclusões. Para romper o frio, o fogo está aceso. Além de aquecer, o fogo, com sua luz, produz sombras desiguais, fantasmas errantes, produzindo uma realidade disforme. É uma parte que pode ser lida a partir de uma analogia com o mito grego de Prometeu. O titã, por ter roubado o fogo das forjas de Hefesto e dado aos homens, possibilita que esses últimos se desenvolvessem a partir do processo de racionalização do uso do fogo. No caso do poema de Poe, o fogo está acabado, o que significa a diminuição da razão por parte do eu-lírico; o irracional, o insólito está prestes a emergir.

O eu-lírico se encaminha para atender a porta, mas ao abri-la depara apenas com a noite negra e fria. Esse acontecimento o faz pensar que o som que ele ouve era fruto de um sonho, que teve um delírio individual.

*And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"  
This I whispered, and an echo murmured back the word "Lenore!"  
- Merely this and nothing more*<sup>22</sup> (POE, 2011, p. 36).

Ao atender a porta e não encontrar ninguém, o eu-lírico pensa na amada Lenore, que está morta, mas que pode ter voltado para vê-lo. Observa-se que a pergunta feita pela voz lírica teve uma resposta positiva. Lenore voltou para o eu-lírico. Se ela havia voltado, então porque não apareceu? Por que não havia ninguém na porta? Havia apenas a noite fria lá fora.

Não encontrando ninguém em sua porta, ele volta para dentro da casa, mais precisamente para seu quarto, mas com o coração em chamas, ele se lembra de sua amada morta, o que lhe traz boas recordações, aquecendo lhe a alma. Novamente, o eu-poetante ouve uma batida, só que não na porta, mas na janela de seu quarto. Ele vai averiguar o que

<sup>21</sup> Tradução de Fernando Pessoa: “Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro, / E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.” (POE, 2011, p. 43)

<sup>22</sup> Tradução de Fernando Pessoa: “E a única palavra dita foi um nome cheio de ais / -Eu o disse, o nome dela, e o eco disse aos meus ais. / Isso só e nada mais.” (POE, 2011, p. 44)

acontecendo no lado de fora do quarto, na parte externa da casa, tentando racionalizar tal acontecimento, ele fala para si mesmo que era apenas o vento.

Ao abrir a janela, eis que entra por ela um grande, austero, imponente e negro corvo. O espaço da casa é violado, um corpo estranho ingressa no ambiente idílico e seguro do eu-lírico. O espaço da casa que protege, que aquece, que mantém a noite longe do eu-lírico, que possibilita-o a sonhar com a amada foi rompido, pois segundo Bachelard (1978, p. 208), a casa dá a (falsa) sensação de estabilidade, de segurança. No poema analisado, a segurança foi quebrada com a entrada do corvo pela janela.

Mais uma vez, a escolha da casa, do quarto e a entrada do corvo pela janela não é aleatória, Poe se vale do espaço para criar um efeito de isolamento, de reclusão devido à necessidade de retratar a dor do eu-lírico, ele pretende criar a moldura de uma situação (POE, 2011, p. 28). A preferência de Poe por espaços fechados e isolados não lhe é exclusiva, segundo Furtado (1980, p. 121), é uma característica recorrente no modo fantástico, fato também visto em *Drácula*, de Bram Stoker, *O cão de Baskerville*, “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe, “*La Morte amoureuse*” (1836), de Théophile Gautier, entre outros textos.

*But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door –  
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door –  
Perched, and sat, and nothing more*<sup>23</sup> (POE, 2011, p. 36).

O corvo não tem atitudes convencionais ou naturais, sua postura revela uma realeza, certa importância e imponência. Sua primeira atitude revela muitas informações que contribuem diretamente para a interpretação do poema. Nesses três versos observamos a aproximação de três pares de elementos distintos, estabelecendo entre si uma relação antitética, que são negro/branco; racional/irracional e real/imaginário.

O corvo e o busto de Palas/Palas Athenas/Atena/ Minerva estabeleceram uma relação dúbia, de proximidade física e ao mesmo tempo de distanciamento simbólico. O corvo negro pousa na branca estátua de Atena, tecendo uma relação de contraste entre a plumagem escura e a alvura do mármore. A deusa grega é relacionada diretamente à sabedoria, à razão; o ingresso no corvo na casa rompe com a razão do eu-lírico, pois enquanto animal, a ave é irracional, controlada por seus instintos de sobrevivência. Podemos ler também que, em contrapartida, o corvo é uma entidade real e palpável enquanto que a deusa pertence ao universo do mítico, do simbólico, do irreal, do imaginário.

---

<sup>23</sup> Tradução de Fernando Pessoa: “Mas com ar solene e lento pousou sobre os meus umbrais, / Num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais, / Foi, pousou, e nada mais.” (POE, 2011, p. 44)

Na próxima estrofe, vislumbra-se a exposição das características negativas do corvo, numa tentativa de marginalizar o mesmo, adjetivando-o como “austera”, “escura” e “estranha”. O eu-lírico exalta a postura régia, austera e imponente do corvo, mas lembra que suas características não condizem com tal personalidade, pois ele está desfigurado, “tosquiado”, “sem crista”, afirmando que a sua origem remonta aos domínios de Plutão, deus romano do submundo, do mundo primitivo e ctônico. À luz da teoria do imaginário proposta por Durand (2002), lemos o corvo enquanto fruto das “trevas” e, conseqüentemente, da “noite”, enquadrado no regime noturno da imagem, dialogando nitidamente com “o mensageiro *das trevas*, mensageiro *da Noite*”, conforme exposto por Miranda (2003, p. 73).

A noite “não é mais que signo das trevas do coração e do desespero da alma abandonada” (DURAND, 2002, p. 119). É durante a noite que toda dor e sofrimento guardados no coração do eu-lírico vêm à tona. Acerca de tal fato, Araújo (2002, p. 95) concorda que a dor que emerge do eu-lírico está relacionada diretamente à noite e à escuridão, as quais o corvo traz para dentro da casa quando ele entra.

A toda pergunta que o eu-lírico faz ao corvo, esse o responde com o refrão “*nevermore*”, a palavra rima claramente com o nome da finada amada, Lenore(a) (ARAÚJO, 2002, p. 98), reafirmando o tom melancólico do poema, pois a ave lembra ao eu-lírico que nunca mais poderá rever a sua amada. A escolha do corvo como o animal irracional tem um significado dentro do poema, Poe (2011, p. 24-25) fala que primeiramente veio-lhe a mente o papagaio como animal irracional, que repetiria incessantemente o refrão, mas preferiu o corvo, por este conseguir manter o tom soturno e melancólico que o poeta queria e possibilitar uma gama maior de interpretações. Ademais, faz mais sentido a repetição incessante, por parte de um animal irracional ao invés de um homem, um ser racional, não havendo uma lógica na inserção de uma personagem humana para repetir incansavelmente apenas uma fala.

Araújo (2002, p. 75) afirma que o crocitar do corvo “traz à luz do coração humano as mensagens mais escondidas e obscuras do ser: a voz desconhecida e ignorada do inconsciente. Essa voz pede tempo e silêncio para ser ouvida”, conversando com o conceito de noite exposto por Durand, ao expor que “é símbolo do inconsciente e permite às recordações perdidas ‘subir ao coração’, semelhantes às nevoas da noite. A noite introduz, igualmente, uma doce necrofilia que traz consigo uma valorização positiva do luto e do túmulo” (2002, p. 220).

A resposta conferida pelo corvo às perguntas do eu-lírico tem uma promessa de amanhã implícita, no entanto, o emissor não controla o que o receptor irá entender da mensagem por ele enviada. O “*nevermore*” que o eu-lírico entende e tenta racionalizar como

efeito de treinamento dado pelo antigo dono do corvo, fato apresentado na décima-primeira estrofe, é apenas o sentido que ele reveste o grasnar da ave. Ele “ouve aquilo que antecipadamente respondeu em sua pergunta. [...] o amante de Lenore decodifica, fenomenologiza as “palavras” do corvo, transformando-as em códigos plurissignificacionais” (ARAÚJO, 2002, p. 98-99).

A voz lírica sofre com essa resposta negativa, com a impossibilidade de concretizar o seu amor, sendo essa a problemática que norteia o poema escrito pelo autor: amor-morte – experiência básica de todo ser humano. O eu-lírico perde toda a racionalidade diante da nostalgia, do amor e da lembrança de Lenore, isso tudo porque Poe cria a imagem de uma mulher perfeita, mas perfeita porque está morta, está inacessível. Araújo (2002, p. 96) aponta isso como influência clara do Romantismo: estética literária que idealiza a mulher e a coloca como um modelo de beleza e de amor inacessível.

Durante o Romantismo, o amor é um sentimento idealizado, instaurado por Cúpido, filho de Afrodite/Vênus, a deusa do amor, que tem como um de seus símbolos a pomba branca, com suas flechas ele aproxima casais. Tem-se no poema a figura oposta a da pomba e que dá nome ao poema, o corvo, que ao invés de aproximar casais, os distanciam, (re)lembrando o abismo que há entre o eu-lírico e sua amada Lenore. Para Poe, nada mais verídico do que tratar a relação amor-morte a partir da perspectiva de um amante enlutado.

O eu-lírico tenta fugir do corvo ou de sua presença psicológica, mas a casa (e o quarto) que antes era um ambiente de proteção, um refúgio contra a sua dor, torna-se uma prisão, que impossibilita a sua fuga e o prende junto ao corvo e a seu discurso funesto.

*This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing  
To the fowl, whose fiery eyes now burned into my bosom's core;  
This and more I sat divining, with my head at ease reclining  
On the cushion's velvet lining that the lamp - light gloated o'er  
But whose velvet - violet lining with lamp - light gloating o'er  
She shall press, ah, nevermore!*<sup>24</sup> (POE, 2011, p. 38).

A figura do corvo é relacionada diretamente aos olhos. No imaginário cultural, criou-se um mito em torno do ataque que essas aves realizam aos corpos em decomposição, de enforcados e de crucificados. Isso ocorre devido à necessidade de a ave chegar ao cérebro do morto. Para Hugo de São Vitor, contemporâneo a Santo Agostinho: “o corvo é o diabo que começa cegando o homem carnal para privá-lo de discernimento” (MIRANDA, 2002, p. 81). O olhar perfurador do corvo invade e tortura o eu-lírico, privando-o ainda mais da razão e do

---

<sup>24</sup> Tradução de Fernando Pessoa: “Comigo isto discorrendo, mas nem sílaba dizendo / À ave que na minha alma cravava os olhos fatais, / Isto e mais ia cismando, a cabeça reclinando / No veludo onde a luz punha vagas sobras desiguais, / Naquele veludo onde ela, entre as sobras desiguais, / Reclinar-se-á nunca mais!” (POE, 2011, p. 46)

poder da fala, não podendo exteriorizar seu sofrimento e suas emoções, efeito semelhante ao basilisco e à Medusa, que petrificam quem olha em seus olhos.

O espaço que ele habita é muito rico e deveras suntuoso, carregado das lembranças de Lenore, agora não é apenas o crocitar do corvo que o faz lembrar a amada morta, o espaço contribui para sua dor. As dores causadas pelas lembranças de Lenore o martirizam e o fazem sofrer. Para diminuir e acabar com essas dores, ele pede para Deus enviar os seus querubins com o nepente, uma droga que provoca o esquecimento, que poderia dar fim ao seu sofrimento, pois levaria as lembranças de Lenore embora, mas o corvo novamente fala “nunca mais”, revelando a impossibilidade de esquecer a amada.

A dor pela perda da amada, unida com o monótono e cruel refrão do corvo faz com que o eu-lírico demonize a ave. *“Prophet!” said I, “thing of evil! - prophet still, if bird of devil!”*<sup>25</sup> (POE, 2011, p. 38). Esse verso é repetido no primeiro verso das estrofes quinze e dezesseis do poema. A menção à face profética do corvo faz clara referência a seu vínculo com Apolo, pois é a ave que avisa a Apolo que sua mulher, a ninfa Corone, o traía, além de ser consagrada ao deus; e a promessa de amanhã que há em seu grasnar e de trazer mensagem ruim, tida como infernal, porque lembra ao eu-lírico a sua dor e que sua amada está para sempre inacessível, como observado do terceiro ao sexto verso da décima-sexta estrofe do poema, que mesmo após a sua morte, ele não poderá ver a sua amada.

Diante de tal tormento e sem a possibilidade do surgimento de alguma palavra para lhe dar consolo e alento, o eu-lírico expulsa de sua casa o corvo, manda-o de volta para a noite e a tempestade que lhe deram vida. O corvo, nesse caso, é a personificação do espaço noturno a partir da cor de sua plumagem, do tratamento frio e distante que ele confere ao eu-lírico, semelhante ao dado a suas crias, as quais ele abandona à própria sorte, sem se importar com o destino dos mesmos.

Apesar da expulsão do corvo, a sombra dele e de sua dor permanecerem naquele espaço, visto que o *“nevermore”* por diversas vezes repetido pela ave, é apenas a voz da mente atormentada do eu-lírico, é a sua impossibilidade de conviver com a razão e com a dor pela perda da amada. Para Abramo (2011, p. 35), *“The Raven é uma narrativa da impossibilidade e indisponibilidade de a mente deprimida livrar-se de seus labirintos”*.

Para a construção do fóbico em torno do corvo nesse poema foi necessária à junção de alguns elementos tais como a noite, a dor e a irracionalidade de sua fala. O horror causado pelo constante *“nevermore”* tortura o eu-lírico, mexe na ferida, atenta contra a sua integridade

---

<sup>25</sup> Tradução de Fernando Pessoa: “‘Profeta’, disse eu, ‘profeta - ou demônio ou ave preta!’” (POE, 2011, p. 46)

psicológica, sendo esse um dos princípios para criar-se uma figura fóbica; o seu crocitar negando-lhe um futuro, a mensagem proferida pela ave preta martiriza o eu-lírico, o faz sofrer. Ele processa essa mensagem torturadora como vinda da noite, do inferno, de algum demônio que está a se deliciar com o seu sofrimento, ele relaciona a figura do corvo com satanás, voltando ao bestiário satanista medieval. O corvo é o arauto da morte, um demônio de plumagem negra que vai até o eu-lírico para torturá-lo e mortificá-lo. Tuan (2005, p. 133) narra um acontecimento em que o corvo é visto como um demônio, o Santo Edmundo Rich viu um bando de corvos durante o pôr-do-sol, reconhecendo em tal fenômeno um bando de demônios que vinham buscar a alma.

### **3.4 O medo do corvo no conto “A república dos corvos”, de José Cardoso Pires**

Reiterando, o corvo, uma ave de plumagem negra, é figura polivalente e ambivalente, mas pouco recorrente na Literatura, o que não significa que essa criatura seja banal e desinteressante. Como exemplo, elenca-se como pontos extremos na relação de significados antitéticos o corvo criado por Edgar Allan Poe no poema analisado no tópico anterior, visto como um ser de origem demoníaca, oriundo das trevas, que vem para desestabilizar o eu-lírico, sendo um claro símbolo de mau agouro, por ser ligado à morte e à noite.

Em contra partida, porém, tem-se o corvo da passagem bíblica 1 Reis 17: 1-6, na qual a ave ajuda e alimenta o profeta Elias durante seu exílio, exposto no excerto como uma figura acolhedora e mensageira do divino. No entanto, seu simbolismo não se limita apenas a essas duas facetas, lista-se essas duas referências como ponto de comparação como limites para o significado negativo (o corvo de Poe) e positivo (o corvo de Elias) para uma eventual análise de outros corvos presentes em outras obras literárias ou culturais.

Há outras referências diferentes dessas nas narrativas míticas oriundas das mitologias grega, nórdica e japonesa. Na grega, o corvo está relacionado ao deus Apolo, assumindo uma identidade profética e delatora. Já na mitologia nórdica, a ave se vincula ao "bipolar" deus Odin, figura ambígua, sendo bom e mau ao mesmo tempo. Generoso, dá e toma as suas bênçãos quando quer. Odin, o deus supremo dos nórdicos, por ser associado a essa ave é chamado de “deus-corvo” por estar acompanhado de dois corvos, Hugin (pensamento) e Munin (memória), que lhe trazem informações de Midgard. O fato de estar relacionado a um deus de atitudes ambíguas pode ser um dos motivos de sua imprecisão no imaginário cultural. No tocante à mitologia japonesa, ele é visto como um mensageiro do divino, que guia as pessoas à glória (LEXIKON, 2007, p. 67).

No que diz respeito ao atual *corpus* de análise, o conto “A república dos corvos”, de José Cardoso Pires, nos é apresentada uma nova face do corvo, oriunda do mito religioso católico de São Vicente. No início da narrativa, o autor apresenta algumas informações culturais que são o ponto de partida para a reflexão acerca da figura do corvo. Ele fala de São Vicente, santo padroeiro, juntamente com Santo Antônio, da cidade de Lisboa. A vida e a morte de São Vicente estão intimamente ligadas à figura do corvo, ave bem quista em Portugal.

Segundo o mito vicentino, o santo, por não se submeter às ordens de culto aos deuses pagãos promulgadas pelo imperador romano Diocleciano, foi martirizado até a morte. Para humilhá-lo ainda mais, o imperador ordenou que o corpo do santo fosse jogado às feras, para que essas pudessem se alimentar e desfazer do corpo, porém um corvo protegeu o cadáver do santo de todos os ataques realizados por aves e animais carniceiros, fato visto como um milagre.

Após a queda do Império Romano, no século VIII, a península Ibérica foi invadida por mouros, nesse período, os muçulmanos, que possuíam uma cultura religiosa monoteísta diferente da católica ali praticada, profanaram templos, destruíram altares e imagens de santos. Os mesmos colocaram os restos mortais do santo, que era cultuado na região, em um barco e deixaram-no à deriva. O barco chegou ao *Promontorium Sacrum* (Promontório Sacro, Cabo de Sagres, Portugal), rebatizando o local como Cabo de São Vicente. Em 1173, o rei de Portugal, Dom Afonso Henrique, mandou trazer os restos mortais do santo para Lisboa e durante o percurso, feito de barco, dois corvos velaram o santo. Tal acontecimento foi tão emblemático que passou a figurar com destaque na bandeira da cidade de Lisboa.

A ligação da figura do corvo com o santo é nítida na obra de Pires, tão explícita que o corvo, protagonista antropomorfizado do conto, se chama Vicente, clara referência ao padroeiro da cidade de Lisboa, espaço onde se desenvolve o conto do escritor português. Entretanto, além do nome, a personagem-ave não possui semelhança alguma com a figura religiosa. É uma personagem subversiva, que não admite ser vista com um olhar estereotipado, pois não admite viver à sombra da figura dos corvos que acompanharam o corpo do santo, mas tão pouco aceita a acepção marginalizada que a enciclopédia o apresenta, descrevendo-o como “velhaco e ladrão” (PIRES, 1988, p. 9). Ele diz “caguei para a Enciclopédia” (PIRES, 1988, p. 9) e evacua excrementos de cor branca. Nitidamente, temos uma personagem que se enquadra no perfil do anti-herói, devido ao seu tom irônico e rebelde.

Tal acontecimento gera um comentário parodístico e que desvela preconceitos por parte do narrador, mas com toda uma base cultural. Ele se assombra ao tentar entender como

o corvo, uma ave preta, é capaz de produzir fezes brancas. A cor preta é relacionada ao demoníaco e às trevas. Os seres dessa cor ou que tenham algum vínculo com a mesma são marginalizados. Vale salientar a figura do gato preto e das mulheres que trajavam vestidos pretos sem estarem de luto durante a Idade Média, enquanto que o branco é vinculado ao divino, ao puro e imaculado. Como então um ser “demoníaco” produz algo branco? Esse pensamento, de fato, é preconceituoso e banal, visto que a pomba compreendida universalmente como um símbolo da paz produz fezes escuras, senão negras; e as freiras e os padres, casados com a Igreja, têm seus hábitos na cor preta.

Até aqui nota-se o embricamento de três vozes distintas e três discursos diferentes acerca da figura do corvo. Há a voz do narrador, da enciclopédia e a do próprio corvo Vicente, que não dialogam e até mesmo se negam, pois o narrador o apresenta como uma figura positiva ao relacioná-lo a São Vicente. A enciclopédia, por sua vez, o caracteriza de forma negativa adjetivando-o de ladrão e velhaco, enquanto que o corvo nega as duas visões, mas não apresenta nenhuma sobre a própria espécie. Rachel Hoffmann na dissertação *O bestiário humano: a ironia em A república dos corvos*, de José Cardoso Pires (2008, p.33), afirma que essa passagem revela um tom irônico e satírico, característicos do autor português e instaura uma aura cômica no mesmo.

O corvo mora em Lisboa, perto do largo das Freiras Descalças, e tem como vizinha uma galinheira gorda e bigoduda, que sofre com problemas cardíacos. Ela passa o dia a fazer malhas de tricô para crianças na cadeira de balanço. Eles têm uma relação de proximidade e amizade, a estima entre eles é tão grande que a mulher lhe oferece pedaços de tripa e vísceras das aves que ela mata. São personagens que dialogam entre si e que apresentam semelhanças a ponto de se tornarem espelhos um do outro. Os dois são ligados diretamente à morte: ela por matar aves e, para alguns, ter matado o próprio marido.

No tocante ao corvo, por esse, segundo o imaginário medieval, se alimentar das tripas de defuntos e ser visto frequentemente em lugares desolados atacando corpos em decomposição. Os dois têm uma relação de proximidade, pois ambos têm deformidades corporais que os atrapalham no desenvolvimento e nas ações diárias, enquanto o corvo não pode voar por ter as suas asas cortadas, a galinheira não pode se mover muito por ter um coração grande, além de outros problemas cardíacos como angina.

Tal qual o corvo, a galinheira carrega em si o duplo, a “bondade” e a “maldade”, o que provoca, de certo modo, mais uma ironia, além do quê, ela é associada a uma gata, figura também ambígua: “Parece uma gata gorda de bigodes assanhados, uma bichana doméstica” (PIRES, 1988, p. 10). Já a comicidade é instaurada pelo seguinte excerto: “preenche o tempo

a dar à agulha e a contar um dois três laça, um dos três mate” (PIRES, 1988, p. 10). O termo “laça” morfologicamente se liga ao verbo “enlaçar”, a palavra “laço”, a galinheira “cria laços” o qual lê-se aqui como criar vínculos de afeto, dentre os quais o criado com o corvo; e o “mate” remete morfologicamente ao verbo “matar”, “dar fim”, o mate, no caso, refere-se ao fato de concluir o ponto no tricô e ao fato de ela matar ave de um modo geral. A morte ronda a galinheira, estando explícita no espaço em que ela habita, ela mata as aves, limpa-as e as estende no teto, sendo essa uma das poucas informações espaciais dadas no conto e pela qual o corvo transita.

Em um de suas conversas diárias, a galinheira reclama com o corvo sobre seu coração.

“Sabes, vizinho, este meu coração...” Com isto quer dizer muita coisa, o Corvo sabe. Angina de peito, tonturas, medicações. [...] O Corvo, ouvindo-a sempre com a maior atenção, remata toda as vezes da mesma maneira: “Deixe lá, vizinha, deixe lá, que mais dia menos dia todos os males da gente têm fim”, e ela então deixa descair os bigodes e perde-se, resignada, a olhar através da porta o largo das Freiras Descalças que lhe fica mesmo em frente (PIRES, 1988, p. 11).

Como já dito, o corvo, na Grécia Antiga, era uma ave consagrada a Apolo, o deus das profecias, a partir de seu “crás, crás” que significa em latim “amanhã, amanhã”. Para Miranda (2003, p. 78), é um animal da ordem da revelação, mensageiro de Deus. Ele deixa claro que o sofrimento da amiga terá fim, o que pode ser lido como um prelúdio para o que acontecerá ao final do conto.

Ele transita pelos arredores de sua casa com liberdade. Está sempre a perturbar as pombas brancas que ficam no largo. Clara menção à relação estabelecida entre as duas aves durante o dilúvio e a arca de Noé (Gênesis 8, 1-12). Enquanto o corvo é apenas um, as pombas são várias, tal qual na arca, onde havia apenas um casal de corvos e sete de pombas, demonstrando o seu convívio social, pois o corvo tem hábitos solitários enquanto que a pomba vive em (um grande) grupo.

Suas atitudes nessa situação estão ligadas ao caos, pois “o corvo esperto e desperto perscruta o caos pós-diluviano. Ele esquadrinha, sonda e devassa essa nova realidade” (MIRANDA, 2003, p. 77), enquanto que a pomba está ligada à ordem. Ao mesmo tempo em que as pombas estão em paz, tranquilas, o corvo vem para desestabilizar a ordem, instaurar o caos no qual transita com liberdade. Essas aves distintas representam as diferentes atuações do divino, pois

O corvo é o Espírito Santo acompanhando o Homem no reconhecimento de seu território (*eretz*), feito de dimensões sombrias, submersas, obscuras e noturnas. A pomba é o Santo Espírito pousando sobre a terra (adamá) do Humano emerso, consciente, renovado e missionado (MIRANDA, 2003, p. 88).

Ele frequenta com liberdade uma taberna, um espaço do caos, sombrio, marginalizado e os prazeres que ela propicia. Tal fato fez com que lhe fosse atribuído o apelido de corvo-taberneiro. Nitidamente, tem-se um corvo arredio ao imaginário cultural (vinculado ao mito de São Vicente) imputado a ele, o que o leva a ter atitudes anti-heroicas. Como já dito, ele se revolta ao ser relacionado ao santo padroeiro de Lisboa, acha ultrajante as pessoas pensarem que ele pode ter sido um dos corvos que acompanharam o corpo do santo durante a sua jornada fluvial a Lisboa. Ao ser perguntado se era um dos corvos que acompanharam São Vicente ou se era engano de quem lhe perguntava, o corvo responde: “Confusão, uma porra” (PIRES, 1988, p. 12). O vocabulário grosseiro e chulo revela novamente suas características não sacras, popularescas e rebeldes.

O corvo se sentia mais aturdido, não pela comparação realizada entre ele e os que acompanharam São Vicente, mas sim pela banalização de sua figura na sociedade portuguesa:

Está farto de corvos históricos, está farto da barca do São Vicente que anda a navegar de boca em boca sempre que se fala de Lisboa, está farto de a ver por toda a cidade com aquelas duas aves desavergonhadas, desenhada em estandartes, talhada na pedra dos chafarizes públicos, reproduzida em portachaves e em guias turísticos, recortada em chapa de ferro nos candeeiros das avenidas engalanadas. Farto dessa fantochada, pois então, fartíssimo. Por outro lado, como corvo legítimo que é, acha uma realíssima estupidez terem-lhe posto aquele nome, Vicente para aqui, Vicente para ali, Vicentes eram todos os corvos que havia nesta Lisboa, ora merda (PIRES, 2008, p.14).

O culto excessivo à figura do corvo e sua constante idolatria provocam uma banalização da ave, ele perde a sua individualidade e a sua identidade. Aos olhos da sociedade, ele deixa de ser o corvo-taberneiro e passa a ser mais um Vicente, mais um corvo que remete ao santo padroeiro. À luz da discussão apresentada por Hoffmann (2008), esse fato, aliado aos primeiros parágrafos da narrativa, possibilita a seguinte inferência: de que o destaque maior no conto, quando o tocante é o mito vicentino, não é dado ao santo, mas ao corvo; que sem a ave, Vicente não teria se tornado um santo. Percebe-se um processo de dessacralização de algumas figuras religiosas, sendo a primeira São Vicente.

Ao cabo e ao resto estes fala-baratos nunca variam no mandar vir. Descrevem invariavelmente o esqueleto do mártir São Vicente a chegar a Lisboa, por inteiro e muito compostinho, numa barca guardada por dois corvos, consoante se pode ver no brasão da cidade. Dois corvos, um à proa, outro à ré, foi neste preparo que o santo arribou ao Tejo, dizem eles, e isso depois de ter navegado uma data de séculos pelos mares da eternidade. Mares da eternidade? Mas que é isso, eternidade? Para o Corvo Taberneiro a estória do cadáver já bulia de bichos podres e cheirava mais que pior; acredite-se ou não, só à custa de muito vinho e de muita paciência é que era possível engolir uma aldrabice de tamanha enormidade (PIRES, 1988, p. 13).

A fala do corvo critica a repetição exaustiva da mesma história acerca de São Vicente, fazendo-a se tornar senso comum, proferindo os mesmos enunciados, mas esvaídos do sentido proposto pelo discurso religioso, transformando em uma narrativa banal. Nas interpretações mais radicais dessa passagem, pode-se inferir que o corvo taberneiro acredita que a história de São Vicente nada mais é do que uma invenção do imaginário popular que, para ser aceita, a pessoa deve estar bem embriagada.

Conforme explicitado, não é apenas o mito vicentino que o autor, por meio do corvo, dessacraliza. Após essa fala, o corvo narra uma pequena história acerca de um padre que frequenta a taberna, não para catequisar e levar a palavra de Deus para os bêbados que ali frequentam, mas para beber vinho.

O sacristão, sempre que envereda pelo vinho, dá-lhe para ser franciscano, irmão dos pássaros, dos anjos e dos peixes-voadores, só para comover a audiência e o Corvo em particular. [...]

Empoleira-se no tonel mais alto da casa para se manter afastado da ignorância descarada que tomou voz ao balcão, mas o sacristão de vinho franciscano sobe permanentemente de tom e não pára de fabular. Está com uma diarreia de língua que não há milagre que a estanque, e o mais chato é que se repete, igualzinho, de dia para dia. Agora conta a Parábola do Santo e dos Peixes, que, julga ele, é mais uma das tais, das franciscanas (PIRES, 1988, p. 14-15)

Ele afirma que este padre é um beberrão, e que quando bebe tende a falar asneira, a mentir e inventar história, a ter uma diarreia verbal. Ou seja, o corvo desconstrói a figura do padre, que é idealizada socialmente, ante a um discurso que revela outro lado do religioso, que se apropria dos mitos religiosos, exagerando-os para convencer seus ouvintes e criticando quem o ouve e aceita o seu discurso como verdades.

O autor também dessacraliza a figura da freira: “em frente, no largo do hospital, passa uma freira de bicicleta a levantar uma revoada de pombas. Como uma bruxa imaculada a cavalo numa vassoura, pensa o Corvo” (PIRES, 1988, p. 17). O corvo-taberneiro, não mais referido como Vicente, associa a figura da freira na bicicleta a de uma bruxa em uma vassoura, aproximando uma imagem, teoricamente, próxima ao divino, ao sagrado de uma, culturalmente, entendida como adoradora do demônio, ironizando mais uma figura religiosa.

Ao final do dia, chateado com a visão estereotipada que a sociedade tem dele e de sua espécie, o corvo lembra-se de sua vizinha galinheira e se encaminha para a casa dela, que continua a tricotar as malhas para as crianças desvalidas. Conversa com ela, por quem tem muita estima, e a mesma lhe serve miúdos das aves que matou. O narrador, novamente a caracteriza como uma pessoa afável, que muito se importa com os outros e que tem um coração universal, tanto no sentido conotativo como no denotativo. Mas também ressalta que

despreza as aves campesinas que não reconhecem quem as alimenta e ao porco que “é um animal campesino que não olha a luz do sol. Não tem ideologia, [...] come tudo o que lhe vier ao dente, até cadáveres, e diz que cada qual faz pela vida” (PIRES, 1988, p. 19). Percebe-se aqui um discurso, principalmente no que tange ao porco, religioso, que tende a condenar os animais (e as pessoas) que culturalmente não aceitam a Deus e não o reconhecem como provedor de graças.

Durante a conversa, ocorre um pequeno desentendimento entre os dois, devido ao fato de ela confundir o corvo com outra ave, mas o ocorrido não gera discórdia. Após esse diálogo, o pássaro sai para um passeio pela cidade de Lisboa, ainda durante o dia. Ele acaba por encontrar e destratar um cachorro velho e correr da perseguição de um bêbado. Ao anoitecer, ele volta para o Largo das Freiras Descalças, e encontra a luz da casa da galinheira acesa, resolvendo visitá-la novamente:

E entra. E com aquele olhar repentino que lhe é habitual dá com a mulher morta no cadeirão de balouço. Morta, não há a menor dúvida. O seu coração universal parou. Branca e matriarcal, está reclinada para trás e de olhos abertos como se seguisse em frente, como se continuasse a ondular ao compasso das agulhas.

[...] “Morta”, desata ele então a grasnar, arremessando-se de salto contra as paredes, contra o tecto, contra as aves degoladas que se alinham ao fundo da sala. Num golpe, finca as garras no alto espaldar da cadeira e desata a gritar por socorro.

Vem gente, vem polícia, vem o bairro, mas ele, Corvo, não despega. De bico afiado e a bater as asas mantém-se à cabeceira da defunta, não consentindo que ninguém lhe toque e lançando, num cracrá aflitivo, a mais íntima e pessoal de todas as suas vozes.

Dizem que ainda hoje lá está (PIRES, 1988, p. 26)

Novamente, o conto se mostra irônico. A figura dos dois corvos que acompanham São Vicente que tanto a personagem quis renegar e se desvincular acaba por ser repetida. Nota-se nitidamente um diálogo entre o mito de São Vicente e a passagem acima extraída do conto. O cadeirão de balanço o qual a galinheira passa o dia todo dialoga claramente com o barco do santo católico, pois a cadeira realiza em terra o mesmo movimento que o barco faz na água. Já Hoffmann lê o balanço do cadeirão como um “ato que se dá pela repetição de movimentos, encontra correspondência com o saltitar do corvo, pois nem um nem outro podem empreender grandes deslocamentos” (2008, p. 35), visto as deficiências de locomoção de cada um. A ironia é instaurada também pela aproximação da figura de São Vicente à da galinheira, visto que a partir desse processo a mulher ascende estatutariamente a um caráter divino, enquanto que o santo decai a um *status* mundano, uma nítida dessacralização da lenda e do santo.

Já o barulho de desespero oriundo da perda da amiga chama a atenção das autoridades para averiguar o que ocorria, mas são impossibilitados de tomar qualquer atitude em

decorrência da postura protetora do corvo, que não permitia o resgate do corpo, da mesma forma que um corvo protege o corpo de São Vicente das feras e dois corvos o protegem no barco. O corvo se torna o portador das más notícias, ele anuncia para o mundo que sua amiga morreu, ou seja, ele está relacionado à morte em duas situações: uma, quando anuncia a morte da Galinheira e outra, quando come os restos das aves mortas pela vizinha.

Nesse trecho, não é apenas o santo que decai, mas o próprio corvo, que durante todo o conto foi antropomorfizado. Ele fala e a sua fala é compreendida, isso proporciona uma interação entre ele e as pessoas ao redor, mas ao encontrar a amiga morta, ele regride, e volta a ter as suas características animais, ele já não fala mais, o corvo grasna.

Esse conto, inserido na coletânea de contos que leva seu nome, foi publicado em 1988. Os contos ali presentes, de uma forma ou de outra, criticam a sociedade portuguesa da época, fato nítido no conto “Dinossauro Excelentíssimo”, no qual Pires critica o regime e a figura do ditador Salazar. Na mesma coletânea, o autor expõe ao leitor um bestiário português altamente simbólico, utilizado para ironizar e satirizar diversos temas.

O autor se volta para o mito vicentino para criar um conto que ironiza, segundo Rachel Hoffmann em “A figura do corvo em textos de José Cardoso Pires”: “a imobilidade da própria sociedade portuguesa, permanentemente atrelada a valores ligados ao passado” (HOFFMANN, 2009, p. 14). O corvo Vicente renega a identificação com os corvos do mito vicentino, mas no final do conto, ele tem atitudes semelhantes as das aves do mito religioso, a de proteger e velar pelo corpo de uma pessoa bem quista.

Por mais que o corvo seja uma figura polissêmica e ambivalente, que perpassa por diversas culturas, essa polissemia não ocorre nesse conto do autor português, aqui, ele trabalha apenas com imaginário cultural religioso de face positiva, para compor o protagonista do texto, sendo um animal amigo, carinhoso e protetor daqueles a quem ele tem alguma afeição. Por mais que o autor rapidamente exponha o significado negativo que a ave assume em algumas culturas devido à cor de sua plumagem, esse fato não influenciou na composição da mesma no conto.

José Cardoso Pires, para compor o corvo de seu conto, bebe em uma fonte cultural muito popular de Portugal, a religião. O que leva-nos a afirmar que o conto pertence ao Realismo Mágico Antropológico, como Camarani & Marques (2012) afirmam sobre uma característica da vertente, a de “remeter à cultura de um povo ou grupo social” (p. 18) e Spindler (1993, p. 7), quando o crítico norte-americano afirma que “o narrador normalmente tem ‘duas vozes’. Às vezes ele/ela retrata acontecimentos de um ponto de vista racional (o componente ‘realista’) e às vezes do ponto de vista do crente em magia (elemento mágico)”.

Como exposto durante a análise, muitas vozes se imbricam na fala do narrador, não havendo nenhuma fala de personagem, suas vozes aparecem através de discurso indireto, emergindo a “mágica” a partir daí, principalmente a partir da narrativa da lenda vicentina, do padre bêbado que afirma que até hoje os corvos que acompanharam São Vicente ainda estão vivos e que vivem nos recantos românticos da Sé (PIRES, 1988, p. 13) e, logicamente, o dom da fala do Corvo, provocando a naturalização do insólito, “decididamente, nesta cidade, embalada em lendas tudo é fábula de museu” (*Idem*, p. 25).

Durante o desenvolvimento da narrativa, vislumbra-se a tentativa de desconstrução da figura do corvo, expondo-o, por meio de suas atitudes, como um anti-herói, mas suas atitudes no final do conto reafirmam o imaginário cultural religioso no qual José Cardoso Pires se inspirou na construção da personagem e que a mesma tentou renegar no decorrer do conto.

Ao comparar o medo suscitado pelo corvo criado por Poe e o mencionado por Pires, percebe-se que tal sentimento está ligado diretamente ao espaço, mais precisamente ao noturno. O medo é um sentimento constante durante o poema de Poe, pois o espaço descrito no poema é o noturno. Já no conto de José Cardoso Pires, o espaço diurno é quase constante, nota-se que quando as ações do corvo são iluminadas pela luz do sol, as personagens e nem os leitores sentem medo da ave de penas pretas e de seu comportamento, mas quando suas ações passam a ser banhadas pela luz da lua, o comportamento do corvo muda; com a morte de sua amiga galinheira, ele fica tresloucado e agressivo, suscitando assim medo nos leitores e nas personagens.

### **3.5 O medo do gato no conto “O gato preto”, de Edgar Allan Poe**

O gato é uma figura polissêmica que transita por diversas culturas ao redor do mundo, ora com imagem positiva ora negativa, como aponta Saunders (1997, p. 5). Sejam de grande ou pequeno porte, eles suscitam medo e admiração, tendo em vista que estão presentes desde tempos ancestrais nas crenças religiosas e nas artes. Nos dois contos analisados neste estudo, a aura fóbica ronda o gato, acontecimentos insólitos e/ou sobrenaturais estão diretamente relacionados ao animal, suscitando no leitor, através do discurso e de uma memória cultural, o medo.

O conto “O gato preto”, de Edgar Allan Poe foi escrito em 1843, quando o autor tinha trinta e quatro anos, período de maturidade intelectual. Ele já havia escrito contos famosos como “O poço e o pêndulo” (1842), “A queda da casa de Usher” (1839), “Os crimes da rua Morgue” (1841) e um ano após a publicação de “O gato preto”, escreveu o poema “O corvo”. Segundo Lovecraft (2007, p. 62), nessa fase da vida, Poe rompe com as produções fantásticas

e os valores culturais propagados pela linha gótica. Ele abdica do final feliz da obra literária, enquanto instrumento que dita normas morais e sociais. A produção de Poe se caracteriza por

expressar e interpretar acontecimentos e sensações como eles são, indiferente de para o que eles tendem ou o que provam – bem ou mal, atrativo ou repulsivo, estimulante ou deprimente – com o autor agindo antes como um cronista vigoroso e distanciado do que como um professor, simpatizante ou formulador de opinião (LOVECRAFT, 2007, p. 62).

Poe é lembrado como um autor que se preocupava mais com a construção de efeitos narrativos do que com a constituição de seus personagens, o que podemos observar claramente no ensaio “A filosofia da composição” em que ele narra o passo-a-passo da construção do poema “O corvo”. A sua preocupação com a escolha do refrão, da ave que o repetiria incessantemente e o espaço onde tudo ocorreria, também é vista no conto a ser analisado, percebemos certa inquietação do autor, almejando revelar uma sensação que demonstrasse o isolamento e a melancolia do eu-lírico.

“O gato preto” tem um narrador homodiegético, sendo essa uma característica recorrente na produção de Poe no final da vida, e os fatos por ele apresentados no conto culminam com sua atual situação. Logo no início, o narrador deixa transparecer sua incredulidade na história, que o seu relato parece insólito, seus sentidos relutam em assimilá-los, evidencia-se que, por mais que pareça um sonho (ou um pesadelo), o episódio a ser narrado aconteceu, verdadeiramente. Maria das Graças Gomes Villa da Silva em “O fantástico e a inquietante estranheza” (2011), aponta que no conto de Poe há diversas passagens nas quais o maravilhoso e o sobrenatural se sobrepõem e que o fato do conto ter um narrador-personagem reforça a possibilidade da excitação e do estranhamento entre um acontecimento insólito e uma compreensão racional.

Temos, com isso, um narrador dúbio que na primeira página se descreve como uma pessoa dócil, afável, que ama os animais, e os possui, de várias espécies, mas quando consome alguma bebida alcoólica libera a fera sádica que há dentro dele, assemelhando-se ao *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), escrito por Robert Louis Stevenson, quase meio século depois. Essa passagem adequa-se a afirmativa feita no parágrafo anterior, em que lembramos o fato de Poe possuir uma preciosidade em suas mãos, no entanto, não saber (ou não querer, hipótese mais plausível) desenvolver a ideia ou a personagem, focando mais na diegese do conto.

Entre as diferentes espécies de animais pertencentes ao narrador há um gato “grande, todo preto e de uma sagacidade espantosa” (POE, 2008, p. 70). A descrição da pelagem do animal, toda preta, faz uma alusão direta à imagem adquirida durante a Idade Média e a

Inquisição Religiosa, de que o gato preto era o animal de estimação de bruxas e feiticeiras, que era a própria bruxa metamorfoseada ou que era o próprio Satanás encarnado. Essa informação é dada ao leitor de forma explícita, pois após a descrição do animal, o narrador faz clara referência a essa antiga crença, tida pela esposa do narrador.

O nome do gato também é sugestivo e remete à memória cultural: “Plutão – tal era o nome do gato” (POE, 2008, p. 70). Plutão, na cultura romana; tendo como equivalente na grega Hades, é o deus do mundo inferior ou ctônico, do subterrâneo, é senhor dos mortos, pouco cultuado por seu caráter cruel, implacável, inflexível, além de ser odiado por todos (BRANDÃO, 1986, p. 312), ou seja, esse nome está relacionado diretamente à morte, ao escuro e obscuro, ao terrível e inefável. É um nome que não suscita empatia, até mesmo se pensarmos que o próprio deus que o consagrou não era bem quisto e visto pelos outros deuses de forma negativa, vivendo uma relação de amor e ódio para com esses, principalmente com sua sogra Ceres (ou Demeter).

O gato vivia uma relação conflituosa com seu dono que, por sua vez, desenvolvia um relacionamento mais sádica com os outros animais. Quando estava embriagado, ascendia-lhe um lado obscuro e nefasto, sentia prazer em maltratar seus animais de estimação, aflorava nele sua faceta mais tenebrosa, sombria e primitiva, que se tornava controlável apenas quando satisfazia seu prazer em maltratar e torturar terceiros. Para Benjamin Franklin Fisher em “*Poe and the Gothic tradition*” (2004), tem-se um narrador revestido tanto de características humanas quanto animalescas que, com o desenvolver da narrativa e a apresentação de “novos” acontecimentos cotidianos, revela uma face sombria, sádica, maníaca e, até mesmo, animalesca; nota-se um perfil de predador que caça e brinca com a presa (FISHER, 2004, p. 86).

Durante uma noite, seu ímpeto sádico que até então era controlado no que se referia ao gato, se extravasa devido ao consumo de álcool, sendo sua ira amenizada quando o personagem atenta contra a vida do gato: “agarrei o pobre animal pela garganta e, deliberadamente, arranquei-lhe um dos olhos da órbita!” (POE, 2008, p. 71). O fato de o gato ter perdido um olho gera uma sensação de asco, pelo aspecto que o bicho fica, e de pena, por parte do leitor, tendo em vista a violência que lhe foi cometida, suscitando o horror. Essa sensação é instaurada perante a percepção de desestruturação que o leitor sente ao interpretar passagem de que o mundo está se desfazendo por entre os dedos, aquilo que se entende com certo e errado é invertido. Julio Cortázar em *Valise do Cronópio* (2006), fala que o horror desse e de outros contos de Poe é instaurado pela presença das fatídicas e fatais ações de dados personagens, tal qual em um pesadelo (CORTÁZAR, 2006, p. 110).

O seguinte trecho retrata de forma emblemática a tomada de consciência do narrador no que diz respeito a seu ato hediondo. “Quando, na manhã seguinte, me voltou a razão, quando, com o sono desfiz os vapores da noite de orgia, experimentei uma sensação tanto de horror quanto de remorso pelo crime de que me tornara culpado” (POE, 2008, p. 71). Observa-se que a razão caminha durante o dia, e o irracional durante a noite; no trecho, é durante o dia que ele recobra a razão, que compreende a gravidade de seu ato, há então uma nítida influência do espaço na constituição da personalidade do narrador e nas suas atitudes. Plutão foi se curando com o passar do tempo e na medida em que isso acontecia, aumentava a sua aversão pelo dono e pelo espírito perverso do mesmo, mas a mudança no comportamento do gato causa mágoa e ódio descontrolado no dono, levando-o a concluir o seu ato desumano. Entretanto, o que nos interessa aqui é como o animal foi morto.

Um dia, cansado da rejeição do animal, seu “proprietário” tira-lhe a vida. Dada “manhã, a sangue frio, enrolei um laço à volta de seu pescoço e enforquei-o no ramo de uma árvore; enforquei-o com lágrimas jorrando-me dos olhos e com o mais amargo dos remorsos dos corações” (POE, 2008, p. 72). Nota-se uma transformação do narrador, antes sua perversidade só tinha vasão durante a noite, agora, mediante o consumo de bebidas alcoólicas, sua irracionalidade emerge também durante o dia.

Outra característica a ser lembrada diz respeito à utilização excessiva da palavra “porque”, numa clara tentativa de justificar seu ato sádico. Nesse sentido, uma das explicações apresentadas pelo narrador é a de que o animal que ele tanto amava tomou aversão a sua pessoa. Ademais, a maneira como o felino foi morto lembra a forma como as donas de gatos pretos (bruxas, feiticeiras e satanistas) eram mortas durante a Idade Média e a Inquisição. Desse modo, ocorre aqui um afloramento da própria memória fóbica cultural, sob uma nova perspectiva.

A memória, para emergir, não precisa, necessariamente, ter uma materialidade e, tão pouco, circunstâncias espaço-temporais repetidas, ela pode ser resgatada ou içada por vários motivos, por meio de ações, acontecimentos, identidades e/ou personalidades. Memória não é repetição, mas resgate, inferência, continuidade, (re)afirmação ou negação. No presente exemplo, não ocorre uma duplicação de acontecimentos, mas uma ligação entre a figura do gato, lembrada claramente pelo narrador como um ser relacionado ao demoníaco durante uma grande faixa temporal, e as bruxas presentes no mesmo período. Sendo assim, o narrador não o mata por acreditar que fosse uma bruxa metamorfoseada, mas o faz por influência de sua demoníaca personalidade, emergida a partir do consumo de álcool, ou seja, é o resgate indireto de uma memória sangrenta, ocorre uma transformação da memória.

Pierre Achard em “Memória e produção discursiva do sentido” (2010) explana, que “o passado, mesmo que realmente memorizado, só pode trabalhar mediando as reformulações que permitem reenquadrá-lo no discurso concreto face ao qual nos reencontramos” (ACHARD, 2010, p. 14). Logo, o passado não será retomado do ponto em que parou, mas lido no presente, de acordo com o tempo e o contexto que está inserido e, conseqüentemente, para que seja resgatado, sofrerá algumas transformações e adequações. Assim, a memória, na maioria dos textos literários, não será explícita nem tão pouco estanque, ela será indireta e implícita, cabendo ao leitor criar pontes e fazer inferências.

Então, o leitor pode criar essa ponte entre o gato e a bruxa, porque o narrador apresenta, intencionalmente, uma informação e um posicionamento, levando em consideração que é um narrador de 1º pessoa, tendencioso, subjetivo e parcial. Nada do que ele fala é insignificante ou corriqueiro, como pode-se observar no trecho: “Ao falar da inteligência dele, minha mulher, que no íntimo não era nem um pouco supersticiosa, fazia frequentemente alusões à antiga crença popular que considerava todos os gatos pretos feiticeiras disfarçadas” (POE, 2008, p. 70).

Tuan (2005, p. 172) diz que algumas pessoas acreditam que animais que habitam ou que têm alguma ligação com o mato, principalmente os pretos, nojentos, perigosos e de hábitos noturnos, são parceiros de bruxas; tal crença é oriunda do pensamento ideológico que na Idade Média houve uma grande quantidade de relatos de bruxas vestidas com couros de animais. Utilizando-se desse recurso, Poe cria essa ponte para o leitor, porque expõe diretamente uma informação, tira da insignificância e do esquecimento um fato que aconteceu séculos atrás, requisito necessário para que haja memória.

Entretanto, o enforcamento não é a única semelhança entre o gato e as bruxas, uma vez que, além de serem enforcadas, também poderiam ir para a fogueira, como forma de tortura, punição e purificação por seu suposto crime. Nessa mesma perspectiva, lembra-se que na mesma noite que o narrador mata Plutão, algo inusitado acontece com sua casa, ela pega fogo, revelando algo tenebroso.

Aproximei-me e vi, como se gravada em baixo-relevo sobre a superfície branca, a figura de um gato gigantesco. Tal impressão exibia nitidez verdadeiramente maravilhosa. Havia uma corda em redor do pescoço do animal (POE, 2008, p. 73).

Claramente, esse acontecimento se liga à memória anterior, mas não é continuação da memória, e sim uma subversão, visto que as feiticeiras iam para fogueira injustamente. Geralmente, às bruxas, eram impostas punições que representassem a paga por uma suposta culpa. Tais castigos eram justificados pelo motivo de as pessoas acreditarem que o fogo

queimaria e purificaria as almas insanas e pecadoras, redimindo-as e permitindo que pudessem ingressar no reino dos céus.

No conto, o fogo não liberta o narrador de seus pecados, pelo contrário, materializa e expõe seu ato hediondo. Pode-se analisar esse acontecimento como uma ação que subverte a memória, por não livrar a pessoa de seu pecado, mas expô-lo. Da mesma forma, é possível ver como uma reafirmação da memória, pois as fogueiras ocorriam em praça pública, expondo os seus condenados como pecadores, tal qual acontece com o narrador que é exposto para o leitor também como um pecador.

Passando para uma análise mais específica do espaço da casa, nota-se que ela se volta contra o narrador. A casa é tida como um espaço para descanso, de proteção e aconchego, idílico e que possibilita o sonho e o desejo de algo melhor, porém, no conto, tem seu significado alterado graças ao consumo de bebida alcoólica por parte do narrador. Ele viola a santidade de seu lar, maculando o mesmo ao torturar seus animais e matar Plutão. A casa decai, passa a ser um ambiente de perversão, tipo que perdurará até o final do conto.

O assassino do bichano tenta racionalizar o ocorrido, mas tanto intento é infrutífero e ele acaba por passar a procurar outro gato preto para assumir o lugar do que ele havia matado. Certa noite, porém, em um espaço profano e infernal ele encontra um gato muito parecido com Plutão.

Era um gato preto, um gato bem grande, tão grande como Plutão, e muito parecido com ele em todos os aspectos menos um. Plutão não tinha pelos brancos em parte alguma do corpo, mas aquele gato tinha uma extensa, embora imprecisa, mancha branca cobrindo-lhe quase toda a região do peito. (POE, 2008, p. 74)

Vale lembrar que o local descrito é “um antro mais do que infame”, trata-se de uma taverna. Novamente, temos um espaço de perversão e decadência, soturno e insalubre, tido no imaginário popular como um lugar mal frequentado, onde transitavam apenas ladrões, pagãos, prostitutas e indivíduos que consumiam bebidas com alto teor alcoólico e drogas ilícitas, principalmente o ópio.

Contudo, apesar da estranheza do local, é lá que o narrador encontra a lembrança e o apreço pelo antigo gato e isso faz com que ele adote o animal recém-encontrado, mas a partir do momento em que passa a ter contato com sua esposa e ter o carinho dela, o narrador desenvolve uma aversão pelo animal. O sentimento chega a tal ponto que qualquer demonstração de carinho por parte do animal lhe incomoda, de modo que ele atenta contra a vida do gato pelo simples motivo de se embrenhar por entre suas pernas, O animal tem sua vida poupada por interferência da esposa, que padece no lugar dele.

Ao defender o gato do ódio do narrador, a esposa atrai para si a ira do marido, que desferre um golpe de machado em seu crânio. O modo como a personagem é assassinada simboliza a perda da racionalidade do narrador, ele perde a sanidade e a consciência de seus atos e ataca a cabeça da esposa. Tal acontecimento ocorre no porão, espaço muito significativo.

Segundo Bachelard (1978), o porão é o ponto oposto ao telhado, que é caracterizado pela racionalidade, nele a irracionalidade impera. O porão “é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (BACHELARD, 1978, p. 209). Nesse caso, em nossa análise, depreendemos que o gato “substituto” está nos domínios de Plutão, ali nada de ruim pode lhe ser acometido, visto que mesmo o narrador sendo mais inteligente e racional, não consegue infringir nenhum mal ao gato; em contrapartida, a irracionalidade do narrador aflora ali, pois “no porão há escuridão dia e noite” (BACHELARD, 1978, p. 209).

Após essa exposição, voltemos a um fato curioso da narrativa, ainda sobre a morte da esposa do narrador, em que, para não ser preso pelo homicídio, ele oculta o cadáver da esposa na parede da adega e comunica o desaparecimento à polícia, que passa a investigar o caso. No quarto dia do “desaparecimento”, durante averiguação na residência do narrador, que “disfarça muito bem a sua culpa” (SILVA, 2011, p. 230), a polícia ouve um miado que surge de dentro da parede da adega. O barulho veio em resposta à irônica e debochada batida que o narrador dá na parede, vindo, com sua arrogância, a denunciar-se. Ao derrubarem a parede, os policiais se deparam com uma cena aterradora:

O cadáver, já grandemente decomposto e manchado de coágulos de sangue, erguia-se ereto aos olhos dos espectadores. Sobre sua cabeça, com a boca vermelha escancarada e o ígneo olho solitário, estava assentado o horrendo animal, cuja astúcia me induzira ao crime e cuja voz delatora me havia apontado ao carrasco. Eu havia emparedado o monstro no túmulo (POE, 2008, p. 79).

Aqui, notam-se dois acontecimentos insólitos que suscitam medo e refletem uma memória cultural: primeiro, dois gatos extremamente parecidos, tendo como único traço distintivo uma mancha branca no formato de forca no peito (tal como Plutão, o segundo gato também não tem um olho). De tão parecidos, pode-se evidenciar-los como a mesma figura, pois segundo Saunders (1997, p. 11), os gatos são seres sobrenaturais que “atravessam a fronteira entre a vida e a morte, impunemente, e, muitas vezes, são considerados como espíritos dos feiticeiros malignos ou inclusive a essência transformada dos xamãs”.

Eles não respeitam limites e fronteiras, transpõem espaços físicos e irreais. E o fato do animal guardar o corpo de sua dona apresenta a forte ligação, principalmente nas culturas

orientais, no que se refere à religião. Em algumas crenças, os felinos guardam e guiam as almas dos mortos para o outro mundo, o que permite inferir que o gato do conto de Poe está intimamente ligado à morte.

Para Fisher (2004, p. 86), o gato é a materialização da natureza irracional do narrador, afirmação essa que dialoga com a cultura popular medieval de que os felinos de pelagem negra são companheiros de “pessoas más”. O narrador só comete seus atos perversos e sádicos em casa, entre quatro paredes, ele não revela essa faceta às pessoas fora de seu círculo. O fato de ele matar a própria esposa e falar que foi acidental (informação esta a qual não se pode confiar, visto que tem-se um narrador homodiegético) e não ter remorso pelo ato, pois tranquilamente oculta o cadáver da esposa.

Ainda sobre o episódio do homicídio familiar, configuramos que tanto o narrador quanto o leitor, possivelmente, sentem uma pontada de medo, por motivos diferentes, ao ouvirem a parede miar, afinal, é ali que o primeiro gato se materializa após a morte, e será onde o segundo gato se materializará também, ela expõe o crime e a transgressão do narrador; nas duas situações a parede gera medo no narrador, porque revela seu ato condenável e ilícito.

O fato da esposa ser morta e enterrada no porão é revelador, visto que são nos porões que os segredos estão escondidos e, de preferência, é onde devem permanecer, uma vez que, sendo as paredes enterradas, teoricamente, impossibilitariam a fuga dos mesmos. No entanto, sabemos, os segredos sempre emergirão na superfície. Como pondera Bachelard (1978, p. 210), o porão é “a loucura enterrada, dramas murados”.

Na Literatura Fantástica, há uma predileção por espaços subterrâneos, ao nível do solo (caso de túmulos e criptas), mais profundos e até mesmo abissais, por terem uma conotação negativa, e entrarem em conflito com as grandes alturas e planos verticais, que são positivos (FURTADO, 1980, p 123). O narrador sente medo, porque a prova material de seu crime virá a tona, já o leitor sente medo, pois passa a se questionar como o gato foi parar dentro da parede, e se o narrador por distração emparedou o animal junto de sua mulher como este conseguiu sobre os quatro dias dentro da parede sem ar, água ou comida.

Enfim, o insólito, o perverso e o sádico transitam pelo conto com uma liberdade ímpar e, por vezes, se convergem, instaurando no leitor medo e compaixão. Na narrativa em análise, tanto o narrador quanto o gato preto suscitam medo no leitor. O primeiro, com sua perversidade e atitudes sádicas, gera um medo físico no leitor, mostra que ele é uma peça de carne que pode ser destrinchada, um emaranhado de órgãos que, sadicamente, pode ser desfeito. Já o gato preto suscita no leitor um medo psicológico, de um mal que pode voltar

infinitas vezes para torturar a alma. e até que ponto chega o poder do mal, se o gato realmente for uma materialização do mesmo.

No tocante ao medo instaurado pelo gato, notamos a partir da análise que o narrador apresenta, explicitamente, informações culturais fóbicas acerca do animal, cabendo ao leitor entender e agregá-las a outras passagens implícitas no texto, ocorrendo um resgate da memória cultural e satanista.

O narrador fala, claramente, em uma crença popular antiga que acredita que os gatos pretos são feiticeiras metamorfoseadas, cabendo o leitor ligar essa informação a outras como, por exemplo, o nome do felino (Plutão), o modo como ele é morto, como sua imagem aparece após a casa pegar fogo, a semelhança entre o primeiro gato preto e o segundo e o fato dele guardar e revelar onde está o corpo da esposa do narrador.

### **3.6 O medo do gato no conto “O preço”, de Neil Gaiman**

“O preço” foi publicado em 1998 na coletânea *Fumaças e espelhos*, que reúne mais de 30 contos escritos pelo inglês Neil Gaiman. O escritor vive atualmente nas proximidades de Minneapolis, Estados Unidos, e tem seu nome associado aos romances gráficos de fins das décadas de 1980 e meados de 1990, os quais promoveram a valorização acadêmica das histórias em quadrinhos voltadas para o público adulto.

“O preço” é um conto memorialista, narrado em primeira pessoa, que conta a história de como o narrador conheceu um gato preto. O protagonista das ações é o animal e não o narrador. Não é aleatoriamente que o conto se torna memorialista, mas configura-se assim quando levamos em consideração a memória como a principal dica que o autor dá sobre a construção do medo no conto. Sem a reconstituição memorialística, o conto não teria o mesmo efeito e/ou não instauraria o fóbico, pois ela interfere, diretamente, na recepção e na interpretação do conto, influenciando a relação do leitor com a personagem do gato preto.

Nessa perspectiva, lembramos que a própria Literatura é um fruto da memória, principalmente a cultural, na qual não ocorre somente a recordação de momentos e acontecimentos ocorridos no passado, mas, como um produto cultural que é, irradia informações sobre diferentes costumes, emergindo a/uma memória, trazendo-a para o presente e instaurando-a no dia-a-dia do leitor. A princípio, sabendo da presença do gato preto na obra, infere-se que ele é o elemento irradiador do medo no conto, o que se configura a partir das reminiscências encontradas.

Partindo para uma digressão mais analítico-interpretativa do conto, encontramos nele um narrador que tem o costume de recolher e tratar gatos de rua que aparecem em sua casa,

localizada em uma região rural, mas próxima o bastante da cidade para que os moradores abandonem seus felinos ali. Nesse ponto, observamos possíveis intersecções entre as narrativas de Gaiman e Poe, em ambas, os narradores homodiegéticos são quem recolhem para suas casas os gatos da rua.

Em “O preço”, o narrador e sua família cuidam dos gatos, livrando-os das infestações de pulgas e carrapatos, além de alimentá-los e castrá-lo. Na casa, há apenas gatos de pelagem clara, com exceção de um gato preto, assim denominado devido suas características físicas e que lá havia aparecido há um mês. Diferente dos outros bichanos que chegavam ali, esse estava bem cuidado, era velho e vistoso, lembrava uma pantera negra, era macho e possuía olhos amarelo-esverdeados.

Seguindo a narrativa, o narrador viaja, deixando o recém-chegado gato preto na sua porta e quando regressa ao lar, encontra-o na varanda de casa, mas não da mesma forma que o deixara. O animal que antes era belo, vistoso e bem cuidado, agora tem uma defasagem de pelos em seu corpo, profundos arranhões em sua pele, a ponta da orelha fora decepada, seu olho e seu lábio estão seriamente feridos. Levado ao veterinário, foram prescritos antibióticos e cuidados especiais ao bichano, os remédios eram ministrados durante a noite. Mesmo com o passar dos dias o gato não melhorava, havia o efeito inverso, ele só piorava. Seus ferimentos ficaram tão graves, que o narrador se viu obrigado a levá-lo para dentro de casa, alojando-o no porão, ficando ali de três a quatro dias, período no qual lhe fora dedicada uma singular atenção por parte da família.

Concordando com as visões acerca do espaço fantástico expostas por Poe (2011) e Furtado (1980), que este melhor se apresenta ou que tem a predileção a irromper em espaço fechado e limitado, é nesse momento, quando o gato é levado para dentro do seio familiar, para o interior da casa, que ele traz consigo todo imaginário e concretude do fóbico sobrenatural, tirando-os do exterior, do longe.

Os dias de reclusão do gato dentro da casa foram os piores da família, nada dava certo para os membros no seio familiar: o bebê quase morrera afogado; um projeto de adaptação de um romance por parte do narrador fora cancelado; a filha implorara para voltar de um acampamento, o filho brigara com o melhor amigo e a esposa atropelara um veado e sofrera pequenas escoriações. Durante todos esses dias, no porão, o gato estivera irrequieto para sair. No quarto dia, o narrador o liberta para que pudesse voltar ao seu posto na varanda e no dia seguinte os ferimentos voltaram, contudo e, contraditoriamente, junto dos ferimentos, boas notícias: a filha do narrador se acalmara no acampamento, o filho reatara sua amizade e o projeto que outrora havia sido cancelado, agora poderia ser retomado.

O leitor mais atento (ou mais afoito) irá perceber uma ligação entre o gato preto e os acontecimentos ruins e construirá uma ponte que liga o animal ao seu significado atribuído durante o período da Idade Média e da Inquisição. Emerge da memória do leitor uma imagem monstruosa do gato preto. Durante o período da história (cultural) da humanidade, o gato preto era relacionado diretamente à bruxa, por ser um de seus animais de estimação, influenciando claramente na identidade monstruosa do animal (SANDERS, 1997, p. 28; LEXIKON, 2007, p. 105).

Sérgio Luiz Prado Bellei em “Definindo o monstruoso: forma e função histórica” (2000, p. 11), relaciona o conceito de monstro (ou monstruoso) tanto a humanos como a não-humanos, seres híbridos e/ou deformados, que vivem na, próximo ou além da fronteira imposta pela sociedade. Esses seres transgridem as normas impostas pela ideologia social e por isso são vistos como seres deformados, seja física ou psicologicamente. A grande maioria dos monstros, físicos e culturais, que a Idade Média cultivou no imaginário perpetua até hoje na mente nos homens, condizendo com a fala de Jeffrey Jerome Cohen em “A cultura dos monstros: sete teses” (2000, p. 27),

Vemos o estrago que o monstro causa, os restos materiais (as pegadas do yeti através da neve tibetana, os ossos do gigante extraviados em um rochoso precipício), mas o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar (pois quem é o yeti se não o homem selvagem medieval? Quem é o homem selvagem se não o clássico e bíblico gigante?)

Entre esses monstros ou arquétipos monstruosos que perduram até a atualidade, lista-se a figura da bruxa que, segundo Tuan (2005, p.167-168) é uma pessoa que profere injúrias contra pessoas através de práticas não naturais ou sobrenaturais, geralmente, ela é utilizada para explicar os infortúnios pelos quais os indivíduos passam. Elas, ou as pessoas acusadas de bruxaria, são consideradas monstruosas porque flertam com práticas não sacras, são pagãs e/ou satanistas, possuem hábitos reclusos, entre outras características físicas e comportamentais que não veem ao caso para a análise, pois não se visa identificar a imagem da bruxa durante a análise da narrativa.

De acordo com Ginzburg (2012, p. 18-19), durante a Idade Média, havia a crença de que as bruxas eram mulheres que matavam e comiam crianças ou recém-nascidos à noite no Sabá, lugar com uma imagem negativa, onde praticavam orgias sexuais, canibalismo, adoração de divindades pagãs e animalizadas. As mesmas, durante a Idade Média, possuíam como animais de estimação seres com a pelagem ou plumagem negra, sendo mais frequentes os cachorros, gatos e corvos.

Se atento ao gato, este carrega o estigma criado no mesmo período, de ser a bruxa metamorfoseada ou o próprio Satanás encarnado, como aponta Carlos Roberto F. Nogueira em *O diabo no imaginário cristão* (1986, p. 59): “o diabo assume outras e variadíssimas formas animais, como a de um touro, gato, cavalo, porco, veado, camundongo ou mosca. [...] (sendo) preto – a cor denunciando a presença demoníaca”. Ginzburg (2012, p. 92) concorda com a assertiva de Nogueira de que o diabo aparece, na maioria das vezes, sobre a forma de algum animal de pelagem preta, sendo as mais frequentes as de urso e de bode.

A bruxa e sua representação animalesca se enquadra em algumas das teses elaboradas por Cohen (2000, p. 26-48), como a de que o corpo monstruoso é um corpo cultural, que materializa os medos, mas também os desejos mais íntimos do homem, às vezes (in)conscientemente. No conto de Poe, o gato, assemelhando-se à característica da feiticeira, também corporifica os medos e os pecados do narrador, principalmente o segundo, pois consolida em seu peito o ato cometido pelo seu dono.

Tal qual as bruxas, nós, os seres humanos, desejamos o mal de outrem, mas não assumimos esse anseio, pelo contrário, muitas vezes, o escondemos no fundo da mente, não revelando-o, porque além de ser pecado, como prega a Igreja, é socialmente condenado. Ainda quando se pensa no gato, que tem liberdade de fazer o que quer, quando quer e ir aonde bem entender, isso suscita nos indivíduos uma ponta de inveja, inveja de uma liberdade reprimida em função dos grilhões físicos e psicológicos que a sociedade e outros aparelhos ideológicos do Estado impõem a seus membros, consciente e inconscientemente.

O gato preto, enquanto metamorfose da bruxa, é um ser híbrido, pois conjura em si a forma animal e a mente humana, uma verdadeira quimera. Se voltarmos ao segundo gato do conto de Poe, veremos que ele tem uma forte ligação com o sobrenatural, com a bruxaria; ele volta do reino dos mortos para punir e denunciar o narrador. Dessa forma, percebemos que os monstros surgem em períodos de crises sociais, políticas, econômicas e até mesmo ideológicas. E como tal, esses dois seres monstruosos (bruxas e gatos) surgem em um período de crise, durante a época de instabilidade política europeia, quando não há uma instituição estatal que une diversos feudos sob uma mesma bandeira ou trono; além das crises econômicas e grandes ondas de pestes e epidemias, devido à falta de higiene e boa alimentação.

Segundo Cohen (2000, p. 34), “o monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. [...] é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro”. Do mesmo modo, são as bruxas, como afirma Tuan (2005, p. 168), elas podem ser qualquer

pessoa, sua vizinha, sua amiga, seu parente, aquele pessoa que sorri e te cumprimenta pelo nome quando você passa, mas que a noite, quando ninguém está acordado, trama sortilégios para ocasionar o mal, elas incorporam práticas e valores não compartilhados no meio em que habitam, tais como a luxúria, o incesto, a necrofilia, entre outros.

O gato preto do conto, e fora dele também, gera ou suscita medo devido à cor de sua pelagem, característica que o relaciona diretamente à figura do demônio e a possibilidade de ser uma monstruosa bruxa metamorfoseada. Por pertencer ao modo fantástico, permite-se inferir que o gato preto do conto seja, na realidade, uma bruxa metamorfoseada querendo causar mal à família do narrador, pois “a distinção entre animais e humanos torna-se ainda mais imprecisa nos muitos relatos sobre bruxas que aparecem vestidas com couros de animais: elas são animais transfigurados” (TUAN, 2005, p. 173). Se não for a bruxa sob outra forma, pode ser um comparsa, pois “a maioria dos animais selvagens do mato [como pode ser o gato do conto, visto que não se sabe sua origem exata] é considerada por uma ou outra pessoa como parceiros das bruxas” (TUAN, 2005, p. 172), mas tal inferência não é pensada pelo narrador ou por nenhum membro de sua família.

Em virtude do reaparecimento dos ferimentos do gato, o narrador pensa em levá-lo para o porão novamente, porém, ao invés disso, ele prefere descobrir quem ou o que infringira tais danos ao gato preto. Usando um binóculo que permite que ele enxergue no escuro, o narrador se esconde em um quarto de vestir que possibilita plena visão da varanda onde está o animal. Com o desenvolver da noite e o adensar das trevas, ele nota uma movimentação que espanta um de seus gatos mas não o preto, havia uma “coisa” que adentrava a garagem indo em direção à casa. Era o Diabo. Uma figura em contínua metamorfose, primeiro touro, depois minotauro, em seguida uma mulher, posterior um enorme gato.

Na entrada da casa, essa figura demoníaca para, porque o gato preto bloqueava o seu progresso. Quando estende a mão, o gato crava os dentes no braço da criatura, que não gosta de tal recepção e se metamorfoseia em vários animais do mesmo porte para enfrentá-lo, passando a atacá-lo também. O narrador assiste grande parte da luta, porém é interrompido pelas luzes de um caminhão que o faz retirar o binóculo. Ao recolocá-lo, a criatura havia sumido. Visto isso, o narrador vai até a varanda verificar como está o animal. Encontrando-o vivo, ele o recolhe nos braços e deposita-o em seu cesto. Mesmo com o passar do tempo, a criatura sempre volta a visitar a casa do narrador.

Para encontrar o elemento medo no conto analisado, é preciso que ele seja lido a partir de uma ideia já existente. Sem o alicerce proporcionado pela memória, o fóbico não seria instaurado, porquanto, antes de ler o conto, mas sabendo da presença do gato, o leitor pode ser

levado a pensar que o animal é o elemento irradiador do fóbico. No entanto, quando o narrador faz menção ao aparecimento do gato e expõe que a família passa por situações ruins, faz ruir o argumento de que o felino, de modo geral, é o causador desse fenômeno, pois a família já tinha gatos e nada de negativo acontecia ali. É com a chegada do novo “morador” que eles passam a sofrer com infortúnios, ou seja, o gato preto está relacionado diretamente aos problemas que afligem a família.

Entretanto, muitas vezes, inebriado pela imersão na leitura, o leitor esquece que antes de a família ser assolada por problemas, o gato preto já sofria provações e perturbações, como a orelha decepada, os constantes e profundos arranhões. Enquanto o felino estava no lado externo da casa, a família vivia em paz e harmonia, mas a partir do momento em que ele ingressa no interior da morada, a mesma passa a ser rondada pelo mal. Assim, o espaço da casa, que antes era um abrigo, um lugar aconchegante, passa a ter o mal a vagar por entre suas paredes.

Com a volta do gato para a varanda, os moradores da casa novamente têm paz e harmonia em seu lar. Porém, o animal volta a se machucar, nota-se, então, uma forte correlação entre os ferimentos do gato e o bem estar da família, é uma situação controversa que se dá entre o bem estar de uma e as aflições de outro, e vice-versa. Quando o gato está ferido a família está bem, se ele estiver melhor a família passa por problemas. Essa situação acaba por chamar a atenção do narrador que vê a necessidade de encontrar o que ocasiona os infortúnios do bichano, predominantemente ocorridas à noite.

A noite, segundo Delumeau (2009), é o momento que feras, assassinos, bruxas, demônios, entre outros seres malignos, saem para realizar as suas maldades, tendo o escuro como cúmplice, encobrendo a sua identidade e seus rastros devido à ausência de luz. Seguindo a mesma direção, Tuan (2005) completa que

as noites escuras diminuem a visão humana. As pessoas perdem a habilidade de manipular o meio ambiente e sentem-se vulneráveis. A medida que diminui o dia, também diminui o seu mundo. Os poderes nefandos assumem o controle. (p. 170).

É durante a noite, “período mais perigoso”, que o narrador investiga o que está infringindo mal ao seu gato preto, uma vez que é durante esse período que o felino é atacado. No escuro, ele descobre a presença do próprio diabo a rondar sua casa, lutando todas as noites com o seu animal de estimação que, quando está na varanda, sempre vence o mal.

Enfim, na realidade, o mal não era ocasionado pelo gato preto, como era a hipótese inicial instaurada pela memória cultural. O mal é causado por um elemento externo à família e de origem sobrenatural. Nesse caso, a figura do gato é representada como o ser que defende o

narrador e seus entes queridos do maléfico. Diante dessa descoberta, vimos que a influência da memória “prega uma peça” no leitor, isso porque o gato é uma imagem polissêmica. Durante a Idade Média, o gato preto era visto como um animal negativo, por ser relacionado às bruxas, como exposto anteriormente; mas, na cultura egípcia, o gato era venerado, tendo um significado positivo relacionado a sua figura, visto que espantava o mal e protegia o lar (SAUNDERS, 1997, p. 21).

Ele é uma figura bastante emblemática e existem mitos que exemplificam sua luta contra o mal. Para exemplificar o exposto, lembramos que no mito egípcio, Bastet luta eternamente com a serpente Apep, a própria representação do caos, depois que Rá “cede” o trono a Hórus, mas há versões que apontam que a deusa-gato defendia seu pai Rá dessa mesma serpente durante seu percurso pelo *duat* à noite.

Vale lembrar ainda, uma vez mais, um outro elemento espacial que se configura de extrema importância para a construção do medo, visto que a falta de luz facilita e proporciona o devaneio, o sonho, a alucinação e o pesadelo. Um elemento que não constitui medo, apenas “pega um gancho” e mantém a sensação fóbica no conto, pois aparece apenas nos parágrafos finais da narrativa, é o diabo. Tal figura, no conto de Gaiman, condiz com algumas inferências postuladas por Nogueira (1986, p. 42-56), ao dizer que ele pode assumir formas bem reais, que tenham corpo humano ou animal. No *corpus* analisado, o diabo assume a forma de mulher, pantera, touro, gato, formas híbridas seres meio-humanos ou humanos deformados, com escamas, pelos, cabeças demasiadamente grandes ou pequenas, chifres, rabos, asas, bicos, garras, cascos, faces e membros extras) e também como minotauro.

Entendemos assim, que o medo do gato preto, na obra, não é constituído por elementos explícitos, mas por subsídios externos, oriundos da relação obra-leitor, sendo o principal componente a memória cultural desse último. Mesmo assim, o conto suscita no leitor sentimentos atávicos através de dados acontecimentos, como os infortúnios pelos quais a família do narrador passa, o aparecimento do diabo e a luta do mesmo com o gato.

Gaiman utiliza o recurso do resgate à memória cultural como ferramenta para instaurar a aura fóbica na obra, pois é a lembrança do próprio leitor que “monstrualiza” o gato preto, que o coloca como demônio, visto que em momento algum, o narrador bestializa ou define o gato como figura negativa ou de mau agouro.

É o leitor, direcionado por sua ideologia e conhecimento de mundo, quem imputa ao gato preto a identidade monstruosa, que o coloca como elemento fóbico. Segundo Jeha (2007, p. 7), o monstro “aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca”, ele é uma “criatura má, imaginária como uma metáfora cultural e um artifício

literário” (JEHA, 2007, p. 7). Conferir esse aspecto ao gato, parece ser algo natural, pois durante a Idade Média, momento histórico que constitui a base do imaginário fóbico ocidental, “parecia normal atribuir maldade aos animais. O próprio demônio frequentemente era representado com garras, bico e rabo” (TUAN, 2005, p. 133). Na realidade, imputamos a identidade monstruosa ao gato, constituindo assim o medo do desconhecido, do novo, do estrangeiro, como era o animal no início do conto.

Diante de tais comentários, conclui-se que no conto é, realmente, o gato preto que instaura e mantém, até quase o final da obra, a aura fóbica. Lembrando que não nos referimos ao gato preto enquanto personagem, mas sim como elemento constitutivo do imaginário e da memória cultural do ocidente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hamlet, na célebre peça homônima (1599-1601), escrita por William Shakespeare, profere a famosa frase que entre o céu e a terra existem mais coisas do que pode imaginar a vã filosofia do homem. O acontecimento fantástico ou insólito habita esse limiar ao qual Hamlet se refere, sendo a terra a representação do extremo racional, do palpável, do real e sólito, enquanto o céu é a fronteira dos fenômenos que extrapolam a limitada compreensão do homem.

Ideias semelhantes são encontradas nas obras de Todorov (2008), Roas (2001), Furtado (1980) e Ceserani (2006), mas com variações e particularidades. Maria do Carmo Pandolf em “Uma leitura do fantástico: Quincas Berro D’água” (1984, p. 267) afirma que “a narrativa fantástica questiona a lógica racional das antinomias absolutas e subverte a própria noção de ‘realidade’, de modo manifesto em seu discurso”. A narrativa insólita, portanto, dá margem para um debate, um questionamento da realidade intra e extradiegética. Listam-se como exemplos marcantes dessa possibilidade *As viagens de Gulliver* (1735), de Jonathan Swift; *Frankenstein ou O moderno Prometeu* (1818), de Mary Shelley; *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, para citar algumas.

A compreensão do acontecimento insólito dependerá claramente do modelo cultural seguido por dada comunidade, pois uma narrativa desse teor para o cristão, por exemplo, poderá não ser para o budista, pois o primeiro não acredita na reencarnação enquanto o segundo acredita plenamente nesse fato. Uma narrativa abordando tal temática, dependendo da cultura, poderá ser tida como sólita ou insólita.

A Literatura, enquanto bem cultural, imprimirá os valores culturais do meio em que foi produzido e, conseqüentemente, os símbolos e os elementos do imaginário do mesmo. Em tal característica, se enquadra tanto os valores positivos quanto os negativos, tanto os idílicos como os fóbicos.

Entende-se que os elementos fóbicos são uma fonte muito valiosa e rica de fantasias e invenções, dialogando claramente com o sagrado e o profano, e a conseqüente tomada de consciência da fugacidade da vida humana, influenciando nitidamente a criatividade do homem, pois este tenta criar justificativas ou histórias para minimizar os seus medos. Delumeau (2007) caracteriza-os como culturais, pois eles são desenvolvidos pelo homem ou condicionados pela sua influência, tais como a noite, os animais, as flutuações econômicas e o medo do próprio homem (estrangeiros, terroristas, assaltantes, assassinos), entre outros.

Tudo isso só é possível se houver um espaço para que esses medos e narrativas insólitas se materializem, pois como diz Gama-Khalil (2012, p. 30), o espaço é o meio pelo

qual a ficção literária se edifica, se localiza e ganha suporte e sentido, ele não revela apenas a (possível) localização geográfica das personagens, mas situa o leitor, de forma indireta, nas práticas ideológicas e culturais dos mesmos. O espaço, geralmente, tem que estar em conformidade com a diegese e vice-versa, eles têm que caminhar juntos, pois a partir do espaço é que o leitor experimentará a hesitação e/ou a ambiguidade.

Segundo Todorov (2008), esse elemento literário é necessário a uma obra fantástica, é ele que provocará a irrupção do sobrenatural e, conseqüentemente, a reflexão acerca das leis do espaço dos quais o leitor lê e no qual habita. Em consonância de ideias com Todorov, Volobuef (2012, p. 175) afirma que “o fantástico e seus gêneros adjacentes têm em seu âmago a peculiaridade de, de uma maneira ou de outra, conectar, confrontar ou colocar em intersecção mundos distintos, espaços divergentes, realidades incongruentes”, ou seja, por meio do espaço, o leitor é levado a outros mundos, outras realidades que podem dialogar, ou não, com a dele.

O espaço fantástico permite que as pessoas voem, animais falem, seres extraterrestre ou metaempíricos apareçam nos quintais, viagens pelo interior da Terra ou no fundo do mar, entre outras coisas. Todas essas peculiaridades puderam ser percebidas durante as análises dos seis textos, pois em “O corvo”, “A república dos corvos” e “O cachorro dos mortos” distinguimos a presença de animais falantes; em *O cão de Baskerville*, “O preço” e “O gato preto” aparecem entidades metaempíricas, ou, pelo menos em algum momento da narrativa, tidas sobre esse princípio. Todas essas estruturas narrativas suscitam o medo, elemento, segundo Roas (2001; 2012), indispensável para o fantástico. Contudo, é válido mencionar, os animais presentes nas obras não geram, sozinhos, as estranhas sensações e medo no leitor; eles precisavam da nítida ajuda do espaço da noite.

Entre os animais, analisados em pares, nota-se alguns pontos de intersecção. O cachorro é tido como o arauto da morte que, ao mesmo tempo a traz e que a vinga, é ele que pune o transgressor, aqueles que sucumbem aos desejos mais animais. Ambos os cachorros, dos dois textos analisados, têm características sobrenaturais, o cão de Doyle tem em volta de si uma aura demoníaca e noturna, enquanto o cachorro de Barros tem uma resistência muito grande, apesar de sua idade, beirando o sobrenatural.

Em *O cão dos Baskerville*, o cachorro demoníaco só aparece durante a noite, os membros da família cujo relato da morte é apresentado, morrem sempre nesse horário, Sir Henry Baskerville só é atacado pela fera também no mesmo período, além disso, mesmo havendo sol, toda a charneca é envolta pelo escuro, pela cor negra, sinônimo da noite.

Já em “O cachorro dos mortos”, Calar não suscita medo no leitor, mas um estranhamento, em virtude de seu comportamento, sua resistência e sua morte. O medo, na obra, é suscitado, na verdade, por Valdivino, que só revela seu lado fera durante a noite, é nesse período que a monstruosidade de Valdivino extravasa, fazendo-o matar todos os filhos de Sebastião de Oliveira e, é nesse espaço também que os fantasmas da família Oliveira aparecem.

Percebe-se então uma diferença na construção do medo do cachorro nos dois textos analisados. No romance de Doyle, tanto as personagens como o leitor têm medo do animal, enquanto que no cordel de Barros, apenas Valdivino tem medo de Calar. Mesmo os dois sendo arautos da morte e tendo características sobrenaturais, apenas o de Doyle está ligado à noite, o que faz com que esse se torne um agente fóbico.

No que diz respeito aos contos de Edgar Allan Poe e de José Cardoso Pires, que trazem os corvos como personagens analisados, percebe-se também alguns pontos de congruência. As duas aves são revestidas de algumas características humanas, como a fala (mas não o dom da comunicação, no caso de Poe) e estão relacionadas à morte: o de Poe atormenta o eu-lírico, lembrando-o de sua perda; já o de Pires, come os restos das aves que a Galinheira mata, além de encontrar o corpo da mesma sem vida da amiga, protegendo-o do contato das pessoas.

Em “O corvo”, Poe serve-se do espaço noturno para instaurar a aura fóbica, sendo o pássaro fruto das trevas externas e internas do eu-lírico. O autor relaciona a ave de plumagem preta, diretamente, ao espaço da noite, às trevas e ao demoníaco. As trevas interiores do eu-lírico estão relacionadas, indiretamente, a solidão e a dor pela perda da amada (oriunda de sua melancolia), materializando essas trevas por meio do refrão “*nevermore*” dito constantemente pelo corvo, suscitando o medo no eu-lírico e no leitor.

Referente ao conto “A república dos corvos”, cujo espaço predominante é o dia, o corvo Vicente não suscita medo, mas estranhamento por falar e por seu comportamento anti-heroico, fala sarcástica e irônica e vocabulário chulo. Ele é um animal antropomorfizado na maior parte do tempo, contudo, quando a noite chega e ele encontra sua amiga Galinheira morta, a ave volta a sua condição animal, passando a ter um comportamento irracional que, de certa forma, gera medo, por não ser característico de sua conduta habitual.

Em virtude do espaço noturno, no poema de Poe o medo é constante no que tange ao relacionamento da ave com o eu-lírico e com o leitor. Referente ao conto de Pires, o leitor e as personagens sentem simpatia pela figura do corvo Vicente durante o dia, momento de maior duração, por mais que ele seja uma ave preta e carniceira; mas quando cai a noite, o

comportamento de Vicente se transforma, ele fica agressivo e irracional. Dessa forma, no conto de Pires, não sente-se medo do corvo por ele ser uma ave relacionada à morte ou carniceira, cercada de corpos mortos, mas sim pela sua mudança de comportamento, tornando-o incompreensível. A partir da comparação entre os dois textos, percebe-se que o medo do corvo está ligado diretamente ao espaço da noite, o que influencia, diretamente, o comportamento irracional da ave.

Os gatos pretos de Poe e de Gaiman estão vinculados ao sobrenatural e ao metafísico. Os de Poe transpõem as fronteiras da vida e da morte, enquanto que o de Gaiman se digladiava com o próprio diabo. Aparentemente, ambos os gatos trazem sentimentos e sensações ruins à casa de seus donos e estão relacionados com bruxas, seja de forma explícita, como no caso de Poe ou pela memória, como no caso de Gaiman.

Em “O gato preto”, o felino, que antes era o animal que o narrador mais amava, é o que lhe gera mais ódio e sofre com o sadismo do dono. Desde o princípio, o narrador tenta estigmatizar a figura do gato preto, associando-a ao demônio e às feiticeiras, também tenta se defender falando que seu comportamento só se tornava “agressivo” quando ele bebia e isso ocorria apenas durante a noite. Os acontecimentos insólitos no conto acontecem durante a noite ou em espaços escuros, lúgubres: é durante a noite que a casa do narrador pega fogo e que aparece na parede a imagem do primeiro gato preto enforcado; e no porão, espaço subterrâneo e escuro, em que o narrador mata e enterra a sua esposa, sendo quatro dias depois revelada a localização do corpo pelo segundo gato preto.

Já em “O preço”, inicialmente, pode-se atribuir todos os acontecimentos ruins pelos quais a família passa à figura do gato preto, pois a partir do momento que ele ingressa no interior da casa, a família passa a sofrer com o mal. Entretanto, esse mesmo gato preto, todas as noites se machuca. Interessando em saber quem ou o que causa tais ferimentos em seu animal de estimação, o narrador monta uma vigia para solucionar o mistério, descobrindo, posteriormente, que quem fere seu animal é o próprio diabo que aparece quase todas as noites. Evidencia-se, portanto, que o gato se machuca porque se põe a defender a família que lhe acolhe.

Nos dois contos, acontecimentos ruins estão ligados aos espaços escuros, seja a noite ou o sótão. O narrador de Poe mata sua mulher e a enterra no sótão, o mesmo tem sua casa incendiada durante a noite e encontra um gato muito parecido com o que havia matado, também à noite. No conto de Gaiman, o gato luta contra o diabo durante a noite, fazendo com que a aura fóbica em torno do gato seja construída por influência noturna.

Após essas breves análises, percebe-se um elemento que perpassa por todos os *corpora* estudados e que influencia, absolutamente, a construção do fóbico acerca dos animais: a noite. Com base em Karin Volobuef em *Frestas e Arestas* (1999, p. 67-68), afirma-se que as narrativas que têm a noite ou motivos oriundos do mesmo grupo semântico como escuridão, sombras, paisagens à luz da Lua, fazem-se focalizar sob o viés das trevas, realizando uma análise voltada para o negativismo e o niilismo.

Ceserani (2006, p. 77-80) lista a noite como um dos oito sistemas temáticos recorrentes na Literatura Fantástica, sendo essa a ambientação preferida pelo modo, pois ela possibilita a construção de alegorias que permitem a contraposição luz e sombra, racional e irracional, entre outras.

Insistentemente durante este texto, com base em Delumeau (2007; 2009) e Tuan (2005), dentre outros críticos, afirmamos que o medo da noite se justifica porque nela se esconde, embaixo de seu manto escuro, ladrões, bandidos, assassinos, feras, demônios, adúlteros, fantasmas, entre outros seres que têm por objetivos macular a integridade física e psicológica dos homens de bem. Esse elemento simbólico e sugestivo, faz com que o homem veja coisas que não existem, pois a falta de luz aflora a irracionalidade, ínsita o indivíduo a se desviar do caminho seguro, além de diminuir a produção de inibidores da imaginação.

Na Idade Média, período o qual influenciou a construção de boa parte do imaginário fóbico ocidental, durante a noite, os poderes nefastos e profanos assumiam o controle na forma de sabás e outras práticas pagãs envolvendo seres humanos e animais. A noite é um espaço tão hostil que, para os kaguru do leste-central da Tanzânia, quando ela cai, as pessoas se recolhem para suas cabanas, fecham as portas e janelas e, se por acaso quiserem fazer alguma necessidade fisiológica, é feita dentro da cabana, devido ao medo de se aventurar nesse espaço e encontrar uma bruxa ou algum outro ser nefasto da noite.

Enfim, concluímos, que o cachorro, o corvo e o gato de pelagem ou plumagem negra, quando suscitam medo, é porque têm a sua imagem associada ao demoníaco, ao nefasto e ao profano e isso só é possível quando ligado ao espaço da noite, que permite a instauração da aura de medo na narrativa e amplifica a imagem fóbica dos animais, mas não só deles.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Claudio Weber. *O corvo: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Hedra, 2011.
- ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 3. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010. (p. 11-21).
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica das categorias e conceitos que embasam o discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007. (p. 13- 23).
- ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. “Sem olhos”, de Machado de Assis: conto fantástico? In: VOLOBUEF, Karin; ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera e WIMMER, Norma (Orgs.). *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (p. 241-266).
- ARAÚJO, R. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- ARAÚJO, Rogério Bianchi de. O imaginário distópico e a sociedade de consumo. In: SANTOS, Regma Maria dos; BORGES, Valdeci Rezende (Orgs.). *Imaginário e representação: entre fios, meadas e alinHAVOS*. Uberlândia, MG: Aspectus, 2011. (p. 29 – 46).
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Traduções de Joaquim José Moura Ramos *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1978 (p. 182 – 354).
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Osiris e BARBOSA, (Org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009. (p. 105 – 126).
- BARROS, Leandro Gomes de. *O cachorro dos mortos*. São Paulo: Luzeiro, 1941.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Definindo o monstruoso: forma e função histórica. In: BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000. (p. 11-22).
- BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001. (p.83-104).

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura: introdução à topoiânálise*. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. I. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. III. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Gótico, fantástico e realismo mágico: teorias e poéticas. In: LEONEL, Maria Célia; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni (Orgs.). *Modalidades da narrativa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. (p. 13-51).

CAMARANI, Ana Luiza Silva; MARQUES, Paulo Sérgio. O mágico e o monstro em Murilo Rubião. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma e ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (orgs.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume; FAPESP; UNESP Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012. (p. 13-38).

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértices, 1987.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CEIA, C. Géneros literários. In: CEIA, Carlos. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 20 jan. 2013.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionários de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, N.N.. Literatura de cordel. In: CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 13 jun. 2012.

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

CORTÁZAR, Júlio. *Válise do cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In.: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5, Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. (p. 157 – 189).

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto. *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

DOYLE, Sir Arthur Conan. *O cão de Baskervilles*. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 4. ed. Trad. Renée Eve Lievé. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: ECO, Umberto. *Sobre a literatura – Livro vira-vira 1*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011. (p. 09-22).

FARACO, Carlos Alberto. *Linguística histórica: uma introdução ao estudo da história das línguas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Júnior: dicionário escolar da língua portuguesa*. 2. ed. Curitiba: Positivo, 2011.

FISHER, Benjamin Franklin. *Poe and the Gothic tradition*. In: HAYES, Kevin J. (eEd.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. (p. 72 – 91).

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (p. 137-174).

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos III, p. 411-422).

FRANÇA, Júlio. *Fontes e sentidos do medo como prazer estético*. In: FRANÇA, Júlio (org.). *Insólito, mitos, lendas, crenças – Anais do VII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 2*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. (p. 58 – 67).

FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. (p. 187 – 195).

FREUD, Sigmund. O inquietante. In.: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. (p. 328-376)

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

FURTADO, F. Fantástico (modo). In: CEIA, Carlos. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 01 fev. 2014

GAIMAN, Neil. O preço. In: GAIMAN, Neil. *Fumaças e espelhos – contos e ilusões*. Trad. Claudio Blanc. São Paulo: Via Lettera, 2004.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A terceira margem do rio: a espacialidade narrativa como instigadora do fantástico. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SOARES, Leonardo Francisco; REZENDE, Rosana Gondim (Orgs.). *Espaço (en)cena*. São Carlos: Editora Claraluz, 2008. (p. 61-76).

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. (p. 30-38).

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. História e ficção no universo do fantástico: a fratura do real e as polêmicas teóricas. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SOARES, Leonardo Francisco; CARDOSO, Jucelén Moraes (Orgs.). *História e ficção no universo do fantástico*. Vitória da Conquista, Bahia: LABEDISCO, 2013. (p. 369-379).

GARCIA, Flávio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: RODRIGUEZ, Benito Martinez (org.). *Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Curitiba: ABRALIC, 2011. E-book. (p. 1-8).

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In.: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. (p. 13-29).

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GINZBURG, Carlo. *História noturna – Decifrando o Sabá*. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GOULART, Audemaro Taralo. Identidade e identificação da narrativa literária. In: CAMARANI, Ana Luíza Silva & MARCHEZAN, Luiz Gonzaga (Orgs.). *Espaço e tempo na narrativa*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. (p. 49-77).

HART, Stephen M. Magical Realism: style and substance. In.: HART, Stephen M.; OUYANG, Wen-chin (orgs.). *A companion to magical realism*. Tamesis, Woodbridge: Boydell & Brewer, 2005. (p. 1 – 22).

HOFFMANN, Rachel. A figura do corvo em textos de José Cardoso Pires. < [http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/comunicacoes\\_orais/rachel\\_hoffmann.pdf](http://www.abraplip.org/anais2009/documentos/comunicacoes_orais/rachel_hoffmann.pdf) > Acesso em 13 outubro 2012.

HOFFMANN, Rachel. *O bestiário humano: a ironia em A república dos corvos de José Cardoso Pires*. Dissertação de mestrado em Letras. São José do Rio Preto, São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP – IBLCE, 2008.

HOGLE, Jerrold E.. Introduction: the Gothic in western culture. In: HOGLE, Jerrold E.. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. (p. 1 – 20).

JEHA, Júlio. Apresentação - monstros: a face do mal. In: JEHA, Júlio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2007. (p.07-08).

KEHL, Maria Rita. Elogio do medo. In: NOVAES, Adauto. *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. (p. 89-110).

KING, Stephen. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero*. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LACHMANN, Renate. Mnemonic and intertextual aspects of literature. In.: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Orgs.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008. (p. 301 – 310).

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Trad. Antônio José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O foco narrativo. São Paulo: Ática, 1985.

LEXIKON, Helder. *Dicionário de símbolos*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

- LINHARES, Sérgio & GEWANDSZNAJDER, Fernando. *Biologia*. Série Brasil. Volume único. São Paulo: Ática, 2004.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LOBATO, Monteiro. *O saci*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- LOVECRAFT, H. P.. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LYONS, John. Linguagem e cultura. In: LYONS, John. *Lingua(gem) e Linguística: uma introdução*. Rio de Janeiro: LTC, 1987. (p. 223-245).
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. v. 4. 8. ed. Lisboa: Livros Horizontes, 2003.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo. *Animais interiores: os voadores*. São Paulo: Loyola, 2003.
- NABUCO, Carolina. *Retratos dos Estados Unidos à luz da sua literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- NEUMANN, Birgit. The literary representation of memory. In.: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Orgs.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008. (p. 333 – 343).
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F.. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- NOVAES, Adauto. Políticas do medo. In: NOVAES, Adauto. *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. (p. 9-16).
- OLINTO, Heidrum Krieger. Literatura/cultura/ficções reais. In: OLINTO, Heidrum Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. (p. 72 – 86).
- PANDOLF, Maria do Carmo. Uma leitura do fantástico: Quincas Berro Dágua. In: LIMA, Alceu Amoroso *et al.* *Miscelânea de estudos literários: homenagem a Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: Pallas, 1984. (p. 265-276).
- PEIXOTO, Andreia. Literatura gótica. In: CEIA, Carlos. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 10 set. 2012.
- PIRES, José Cardoso. A república dos corvos. In: PIRES, José Cardoso. *A república dos corvos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. (p. 09 – 26).
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. de Léa Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- POE, Edgar Allan. O gato preto. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. (p. 69 – 79).

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001. (p. 07 – 44).

ROAS, David. El miedo. In.: ROAS, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011. (p. 79-107)

ROAS, David. Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma e ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Orgs.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume; FAPESP; UNESP Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012. p. 117 – 142.

SAUNDERS, Nicholas J.. *O culto ao gato*. Rio de Janeiro: Edições DelPrado, 1997.

SILVA, Alexander Meireles da. Relações entre espaço e alteridade no realismo maravilhoso e na ficção científica. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012a. (p. 196-204).

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. O fantástico e a inquietante estranheza. In: VOLOBUEF, Karin; ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera e WIMMER, Norma (Orgs.). *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (p. 225-239).

SILVA, Thaís Cristóforo. *Pronúncia do inglês: para falantes do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2012b.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File, 2005.

SPINDLER, William. *Realismo Mágico: uma tipologia*. Tradução de Fábio Lucas Pierini do original inglês “*Magic realism: a typology*”, de William Spindler, Fórum for modern language studies. Oxford: Oxford University Press, 1993, v. 39. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/65457778/SPINDLER-Realismo-magico> >. Acesso em 27 mai. 2012.

TEIXEIRA, Ivan. Literatura como imaginário: uma introdução ao conceito de poética cultural. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, 2003. (p. 43-67).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffmann e o mundo fantástico. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma e ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Orgs.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume; FAPESP; UNESP Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012. (p. 173 – 186).

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In: NOVAES, Adauto. *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. (p.17-38).