

ECOS DA LITERATURA DE FANTASMAS: ENCANTOS E FASCÍNIOS QUE ASSOMBRA AS ETERNIDADES

ECHOES OF GHOST LITERATURE: CHARMS AND FASCINATIONS THAT HAUNT THE ETERNITIES

Letícia Azevedo Pimentel¹

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Cubatão, SP, Brasil

Khalil Salem Sugui² (Orientador)

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Cubatão, SP, Brasil

RESUMO:

O presente artigo analisa a razão pela qual os contos de fantasmas sempre encantaram os seres humanos, ecoando como manifestação simbólica e artística desde a Antiguidade. No campo da literatura, tal manifestação parece ter-se adensado a partir do século XIX, o que influenciou não apenas a narrativa gótica, como também o Simbolismo e alguns aspectos do Modernismo. Esse amplo espectro demonstra que o fascínio pelo universo incorpóreo revela-se como uma espécie de interesse intrínseco ao ser, o qual deseja conhecer os mistérios do mundo dos mortos por meio das mais diversas explorações. Em contrapartida, o mesmo ser curiosamente deseja repelir qualquer uma dessas presenças, desde que elas se mostrem verdadeiramente manifestas em cada exploração, como se a investigação mais buscasse nada encontrar. Considerando também a influência da expressão social, de onde se pode derivar uma pluralidade de pensamentos e crenças -- ou mesmo a constituição singular de uma manifestação folclórica -- na criação literária, esta pesquisa traz como base bibliográfica obras teórico-críticas voltadas à análise do material literário propriamente dito, partindo de pensadores como Massaud Moisés e Tzvetan Todorov, a fim de que possa mais profundamente pensar as produções *A Sombra*, de Coelho Neto; *O Impenitente*, de Aluísio Azevedo; e *O Papel de parede Amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, obras que contemplam a temática fantasmagórica, mas atingem, sob outra camada de sentido, questões sociais, culturais e filosóficas que ainda precisam ser debatidas em um mundo marcado pelas mudanças.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura de Fantasmas. Romance Gótico. Análise Literária.

ABSTRACT:

¹ Graduanda em Letras pelo Instituto Federal de São Paulo (IFSP – Campus Cubatão). Estudante do 'Grupo de Pesquisa em Estudos Literários' (CNPq) do IFSP. E-mail: azevedo.p@aluno.ifsp.edu.br

² Doutor em Língua Portuguesa pela PUC-SP e Doutorando em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Atua como Professor-Doutor Efetivo em regime de dedicação exclusiva no Instituto Federal de São Paulo (IFSP – Campus Cubatão), exercendo o cargo de docente de 'Literatura Brasileira' e 'Literatura Infantojuvenil' no curso de Licenciatura em Letras. Pesquisador e Líder do 'Grupo de Pesquisa em Estudos Literários' (CNPq) do IFSP. E-mail: khalil.salem@ifsp.edu.br

This article analyzes why ghost stories have always enchanted human beings, echoing as a symbolic and artistic manifestation since antiquity. In the field of literature, this manifestation seems to have intensified from the 19th century onwards, influencing not only Gothic narrative, but also Symbolism and some aspects of Modernism. This broad spectrum shows that the fascination with the incorporeal universe reveals itself as a kind of intrinsic interest in the being, who wants to know the mysteries of the world of the dead through the most diverse explorations. On the other hand, the same being curiously wishes to repel any of these presences, as long as they are truly manifest in each exploration, as if the investigation sought to find nothing. Also considering the influence of social expression, from which a plurality of thoughts and beliefs can be derived - or even the singular constitution of a folkloric manifestation - on literary creation, this research brings as its bibliographical base theoretical-critical works aimed at analyzing the literary material itself, starting from thinkers such as Massaud Moisés and Tzvetan Todorov, in order to be able to think more deeply about the productions, *A Sombra*, by Coelho Neto; *O Impenitente*, by Aluísio Azevedo; and *The Yellow Wallpaper*, by Charlotte Perkins Gilman, works that contemplate the ghostly theme, but reach, under another layer of meaning, social, cultural and philosophical issues that still need to be debated in a world marked by change.

KEYWORDS: Ghost Literature. Gothic Novel. Literary Analysis

A literatura de fantasma: origem, conceituação e transcendência

É cada vez mais observável que a literatura fantasmagórica sempre despertou interesse nos seres humanos. Aparecendo como temática literária desde a Antiguidade Clássica, tal frente da manifestação literária atua como ponto intercessor quanto à expressão de profusas inquietações da humanidade, razão pela qual levou ao seu recrudescimento (e remodelações) em variados estilos ao longo dos tempos.

Tal estilo literário configura-se em narrativas cujo foco volta-se à representação de espectros e seres sobrenaturais não-corpóreos, frequentemente à luz de um ambiente tétrico, sombrio, a fim de aprofundar a noção do que é desconhecido pelo homem. A temática em questão, contudo, conquanto perpassasse os séculos, parece não ter uma semelhante expressividade no campo acadêmico, consoante sinaliza a pesquisadora Fernanda Braite em sua dissertação de mestrado *O fantasma em narrativas de horror da literatura brasileira* (2019).

Sob um ponto de vista mais técnico, torna-se também relevante destacar certa singularidade inerente à literatura de fantasmas, em especial no que se refere à sua definição ou ao pertencimento, já que ora são incorporadas à Literatura Fantástica, ora à Literatura de Horror (de Terror ou de Medo), ora à Literatura gótica, abraçando,

por conseguinte, uma ampla rede de gêneros. Tal fato, todavia, conforme destaca Tzvetan Todorov (1975), ocorre em quaisquer manifestações literárias, apenas se fazendo, pois, um destaque ao fato de os dois primeiros gêneros citados convergirem, tomando como referência sua gênese: o gênero gótico (Assenza, 2013).

Desse modo, imperioso melhor compreender o gênero gótico, estética que se encontra postulada segundo o olhar de William Hughes (2013, p. 7) no *Dicionário histórico da Literatura Gótica* (título expresso segundo tradução livre), em que a demarcação do gênero dá-se não apenas no campo semântico, mas também no campo sócio-histórico, visto que efetivamente se consolidou na segunda metade do século XVIII:

[...] no romance que iniciou formalmente o gênero através do seu conteúdo paradigmático e da proclamação proeminente de si próprio como "Uma História Gótica" na página de rosto da sua segunda edição. O Castelo de Otranto (1764) de Horace Walpole (1717-1797) estabeleceu, sem dúvida, sob a forma de romance, as convenções díspares que tinham informado a representação do sobrenatural em várias épocas no folclore, na poesia e na teologia europeia." (2013, p.7, tradução nossa).

É interessante salientar que a obra inaugural do romance gótico é também marco da literatura de fantasma no gênero. Como se tais manifestações se erigissem de uma maneira coesa, quase orgânica, a narrativa de Walpole³ demarca os primórdios da literatura gótica, usando como fulcro temático a presença dos fenômenos incorpóreos. É notável que, ao longo do romance, vários personagens encontram a aparição fantasmagórica dentro do castelo – trata-se do predecessor dono do castelo, Alfonso, já demonstrando conexões entre a essência do ser e a localidade onde se fixou em vida. Nesse sentido, são justamente os eventos concretos que justificam a presença sobrenatural: portas que se fecham sozinhas, ruídos estranhos e objetos que se movem por si mesmos, consolidando a ambientação terrífica que tacitamente modela o ambiente fantasmagórico.

³ Demonstra-se como relevante também o fato de Horace Walpole somente assumir autoria da obra a partir da segunda edição desta. Antes, a atribui como uma tradução de uma antiga obra em italiano. “[...] justifica-se explicando que a ideia de publicá-la como se fosse uma tradução sugira de sua insegurança em relação ao julgamento dos leitores quanto a sua habilidade como escritor de ficção e à reação do público diante da novidade de uma prosa que se desviava das diretrizes do novo romance inglês. [...] tenha sido essa sua intenção ou não, *O Castelo de Otranto* é nomeado na maior parte das antologias como fundador da chamada estética gótica na literatura, que inclui obras produzidas ao longo dos séculos com as mais diversas características, mas que mantêm o traço comum de tocar o que há de irracional, inexplicável e, portanto, assustador, nas emoções humanas” (Gonçalves, 2013, p. 35-36).

As primeiras histórias de fantasmas surgiram, em virtude da própria época (pouco depois do início da Era Comum, doravante E.C.), firmadas na tradição oral: tais narrativas caracterizavam a imagem fantasmagórica como uma assombração, isto é, um espectro que perambula entre os vivos, de maneira que tal fenômeno se dá porque o ser não morreu em paz. A ausência de serenidade em geral se justifica por tarefas pendentes que deveriam ser feitas enquanto o espírito se encontrava materialmente vivo ou, mais recorrentemente, por graves erros cometidos em vida, levando a um processo inquebrantável de angústia. Com efeito, ocorrências como essa eram frequentemente utilizadas para transmitir ensinamentos morais ou injuntivos, impelindo o ser humano a viver corretamente.

Na literatura ocidental, tem-se como marco escrito o conto *A casa assombrada* (ou *A casa mal-assombrada*), escrito por Plínio, o Jovem⁴, no século II E.C., como uma das primeiras narrativas de fantasmas. O pequeno texto versa sobre a aparição de um espectro sob correntes que assombra uma abandonada casa e seus arredores em Atenas. A fim de investigar o caso, o filósofo Atenodorus vai até o local e descobre, por meio das indicações do próprio fantasma, que no lugar assombrado jazia a ossada do morto presa a correntes, demonstrando que o espírito havia não apenas sofrido antes da morte, como também efetuou sua passagem sem um sepultamento digno. A presença do espectro apenas cessou com o reconhecimento do fato, seguido de um rito que lhe daria a paz necessária: “cuidadosamente, o resto da ossada foi recolhido e deram-lhe o sepultamento apropriado, às custas do governo. O ancião torturado repousou. A casa em Atenas não foi mais assombrada” (2020, p. 34). A narrativa demonstra a clara interconectividade entre a vida do vivo e dos mortos, restabelecendo ritos que possuíam ímpar valor em ambos os planos, a ponto de um espírito vir cobrar um rito digno, em compasso com o pensamento dos vivos.

Além de Plínio, outras vozes literárias mencionavam vez ou outra a presença espectral dos fantasmas muito antes mesmo da efervescência da Idade Moderna, a exemplo do conto islandês “O caso de Thorsteinn, o Tremedor”, que menciona o temor dos homens até os diabretes, cuja presença se fazia com o intuito de divertir-

⁴ Caio Plínio Cecílio Segundo – Plínio, o Jovem –, orador, escritor, jurista e político romano. “A Casa Mal-assombrada” consta na Carta de Plínio a Sura (Livro VII, carta XXVII) (JOVEM, 2017).

se como o medo humano. O predicado “tremedor” de Thorsteinn tem como origem, aliás, o fato de tremer violentamente diante de uma aparição.

Assim, considerando as imparidades de uma literatura fantasmagórica vinculada especificamente ao gênero gótico, é necessário primeiro registrar que o advento do gênero ocorreu em meados do século XVIII, com a obra de Walpole, sendo acompanhado por grandes nomes como a escritora inglesa Ann Radcliffe, tendo como marco a obra *Os Mistérios de Udolfo*, publicado em 1794, e o escritor Matthew Gregory Lewis, tendo como referência o romance *O Monge* (1796).

A literatura gótica tem seu célebre momento durante o século XIX, desenvolvida amplamente por meio da estética literária romântica. Apesar de a publicação de Horace Walpole ter surgido alguns anos antes da publicação *Os sofrimentos do jovem Werther* (originalmente publicado em 1774), de Goethe, obra que tradicionalmente demarca o início do movimento romântico na Europa, parte do adensamento estético deu-se também após o Romantismo, ocasionalmente em virtude de suas convergências temáticas, demonstrando a vasta dilatação do gênero gótico como tendência estética que rompe barreiras não raro artificialmente cartesianas. Um caso clássico de tal dilatação emerge também com o notório romance *Drácula*, de Bram Stoker, cuja publicação se deu originalmente em 1897. A amplitude temporal de um gênero não é, pois, algo inédito, tampouco desconstrói seu valor ou sua identidade – muito pelo contrário: amplia tais conformações e contribuições, conforme pontua Araújo:

A poética gótica não se esgotou em suas realizações como estilo de época histórico: trata-se de um modo ficcional de concepção e expressão dos medos e ansiedades da experiência moderna cujas contínuas reelaborações estendem-se, de maneira pujante, até nossos dias. A aceleração do ritmo de vida, a emergência da ideia de progresso e a conseqüente necessidade de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento de continuidade entre os tempos históricos. (Araújo, 2023, p. 18)

Nesse sentido, objetivando contemplar estudos de obras que estão além do tempo cartesianamente demarcado na cronologia tradicional, ou mesmo estabelecendo breves diálogos com escolas literárias sucessoras, o *corpus* selecionado englobará os contos *O papel de parede amarelo* (1892), de Charlotte Perkins Gilman, *O Impenitente* (1897), de Aluísio Azevedo, e *A Sombra* (1927), de Coelho Neto. Tais breves análises buscam demonstrar o impacto gerado pelas presenças ou fenômenos que não podem ser explicados pelas leis físicas ou naturais, ao mesmo tempo em que

se procura tecer um diálogo dos misteriosos eventos com questões humanas maiores, cuja complexidade só pode ser melhor entendida quando vista sob um prisma metafísico.

Assim como tais análises buscam por elementos comuns, haverá também pontos interseccionais quanto ao processo de investigação. Nesse sentido, utilizar-se-á o caminho exploratório de Júlio França (2016):

Entre os muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam por sua recorrência e importância para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas. São eles: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Obviamente, tais elementos não são, por si só, exclusivos do Gótico [...] (2016, p. 2493).

É importante também observar que, embora haja um percurso de análise relativamente semelhante, cada obra preserva sua identidade autoral, de onde aliás advém a grande luminosidade da produção literária, já que é a partir de uma arquitetura literária bastante particular que se divisa a real criatividade, ampliando o potencial da literatura gótica.

O gótico feminino inscrito em “O Papel de Parede Amarelo”

No conto “O papel de parede amarelo” (em inglês, *The yellow wallpaper*), Charlotte Gilman apresenta faces um tanto singulares da literatura gótica, em especial quanto à utilização da face fantasmagórica, cujo semblante aparece não da maneira usual, mas de maneira interna e, em outros momentos, de modo subsidiário. Tais presenças, no entanto, falam mais sobre o silenciamento da mulher, visto que os pavores têm início com seu enclausuramento, já que o marido afirma que a mulher vive um quadro depressivo e, em vez de incentivá-la a exteriorizar seus medos e temores, vê como redutora e deletéria solução o seu isolamento forçado em um antigo quarto de uma casa, ornado em papeis de parede amarelos.

Assim, proibida de desenvolver atividades fora as de repouso, a protagonista começa a escrever escondida do marido e de sua cunhada, Jennie. O conto estrutura-se num espécime de diário, escrito em primeira pessoa pela narradora e protagonista, que não seu nome mencionado na trama. Preliminarmente, a personagem examina o local, apresentando-o objetivamente como um local abandonado, cujo maior objetivo

é mantê-la isolada e, muito possivelmente, ser observada pelos que estão em outras localidades da casa.

No começo eram quase de crianças e depois, suponho, uma sala de recreação e de ginástica, pois as janelas estão gradeadas por causa das crianças pequenas, e há argolas e coisas assim nas paredes. A pintura e o papel sugerem que o quarto tenha sido usado por uma escola de meninos. Há grandes falhas do papel em toda a volta da cabeceira da minha cama, até onde alcanço, e numa área extensa do outro lado do quarto bem embaixo é o pior papel que já vi (Gilman, 2020, p. 134).

Para além das descrições concretas e imediatas, a personagem imerge em um quarto que traduz ou pelo menos busca sugerir sua identidade, expressando seu pavor enquanto observa e narra o que está à sua volta: o papel de parede, que aos poucos exerce incomum fascínio sobre ela. O papel é, em alguns momentos, descrito como um ser vívido, inquietante, como se estivesse em compasso com seu interior:

Este papel olha para mim como se soubesse a má influência que exerce! Há um ponto recorrente onde a estampa inclina-se como um pescoço quebrado, e dois olhos fixos e esbugalhados, de cabeça para baixo, encaram quem os contempla. Fico muito zangada com a impertinência e constância da estampa. Acima e abaixo e de lado as linhas se arrastam, e esses olhos absurdos que não piscam estão em toda parte. Há um lugar onde duas peças não se encaixam e os olhos sobem e descem pela linha, uns sempre mais acima que os outros. Jamais vi tanta expressividade em algo assim, inanimado, e todos sabemos quanta expressividade eles têm. (Gilman, 2020, p. 136)

É nesse ambiente assustador e aprisionador que se sobressai o elemento gótico expresso pelo olhar teórico-crítico de Júlio França (2016): o *locus horribillus*, de sorte que mediante tal elemento espacial que uma jornada tétrica e fantasmagórica começa a se desenvolver a partir de descrições a princípio simples, mas cujo trajeto aponta para um crescimento gradual de complexidade e significados.

A condição da protagonista afeta-a fisicamente e mentalmente, exaurindo-a por completo. Seu estado é visto pelo marido como uma doença; em realidade, um quadro de depressão e perturbação que se agrava conforme a personagem atenta-se ao papel de parede do quarto, a ratificar o estado não precisamente de uma patologia por si só, mas de uma patologia agravada pelo aprisionamento. Com efeito, como meio de evasão, a protagonista volta a escrever: “Sei que na opinião de John é um absurdo [escrever]. Mas preciso dizer o que sinto e penso de algum jeito; é um grande alívio!” (2020, p. 138). A persistência em escrever dialoga com a trajetória pessoal e literária

de Gilman, a demonstrar um caráter quase que autobiográfico, já que luta, por meio das palavras literárias, pela liberdade da expressão feminina.

Logo, percebe-se que concomitantemente com os elementos habituais góticos, há a evidente presença do feminino, de um gênio feminista, verossímil ao estado de subordinação e enclausuramento enfrentado pelas mulheres à época – condição imposta que estende resquícios até a atualidade. Seria possível, à esteira dessa ilação, manifestar-se acerca de um conceito ainda mais específico no caso de Gilman: o *gótico feminino*. Imperioso se faz mencionar, todavia, que tal termo foi utilizado de forma inaugural apenas em 1976 por Ellen Moers, no livro *Literary Women*, ao destacar as diferenças literárias existentes entre o gótico masculino, isto é, produzido por homens, e o gótico feminino, uma forma de literatura que proporciona, debate e põe em evidência “questões referentes exclusivamente às mulheres, como o medo do aprisionamento doméstico, as questões da sexualidade feminina e de natalidade e que diferem drasticamente dos medos e desejos masculinos” (Borges, 2018).

O fantasma na literatura naturalista: *O Impenitente*, de Aluísio Azevedo

O conceito de “impenitência” refere-se a alguém que não mostra arrependimento diante dos erros, de maneira que, em virtude da própria obstinação, persiste-se em um comportamento condenável. Aluísio alinha tal precisa significação à figura de Frei Álvaro, protagonista do conto “O Impenitente”, publicado em 1897.

Narrado em terceira pessoa, o conto centra sua atenção em Frei Álvaro. Tal escolha não se dá ao acaso, visto que a singularidade do personagem reside em sua própria dicotomia: Frei Álvaro é “um bom homem e um mau frade” (Azevedo, 2021, p. 100), um abismo comportamental que se localiza entre o convento e o caso amoroso que mantém com Leonília:

Certo é que, durante belos anos, Frei Álvaro, meia-noite dada, fugia aos muros do seu convento e, escolhendo escuras ruas, e cosendo-se à própria sombra, ia pedir à alcova de Leonília o que não lhe podia dar a solidão da cela [...] Frei Álvaro era igualmente visto fora de horas, embuçado e suspeito, correndo sem dúvida em busca de profanas consolações daquele mesmo gênero. Mas, no martírio da reclusão a que por último se votara, era seguro a lembrança de Leonília o seu maior tormento... (Azevedo, 2021, p. 101).

No momento narrado, o protagonista encontra-se em isolamento no convento, cumprindo sua incumbência monástica, de modo que a distância de Leonília faz com que repouse sobre ele apenas as breves lembranças. No entanto, é justamente quando se encontra envolto em tais pensamentos que se depara com a figura de sua amada no próprio convento: “seria verdade ou seria ilusão dos seus atormentados desejos?” (Azevedo, 2021, p. 102), indaga-se o Frei, já que presenças até então opostas agora pareciam coexistir em uma mesma ocasião. À semelhança de uma quimera, a imagem surge como um vulto, assim criando uma atmosfera típica dos contos fantasmagóricos:

[...] Lá embaixo, no pátio, dentro dos muros do convento, um vulto de mulher passeava sobre o lajedo [...] uma mulher toda de branco, com a cabeça nua e os longos cabelos negros derramados.” (Azevedo, 2021, p. 102).

Nota-se que o vulto, ainda que gerasse um natural espanto no personagem, paradoxalmente também lhe fascinava, dilatando seu interesse pelo que estaria eclipsado. A imagem aos poucos se consolidava como uma presença imprecisa, fluida, mas sobretudo magnética, porquanto lhe atraía não importasse quais fossem suas estranhas imparidades:

Correu ao parapeito que dava do alto para a rua, sobre o qual se debruçou ansioso e, com assombro, descobriu de novo o misterioso vulto, agora lá fora, a passear embaixo, à luz do lampião de gás [...] mas o vulto deitou a correr, fugindo na frente dele. [...] Afinal, já não corria, deslizava, como se fora levada pelas frescas virações da noite velha, que lhe desfraldavam as saias e os cabelos flutuantes. (Azevedo, 2021, p. 103).

Torna-se perceptível a presença e o teor fantasmagórico nucleado na figura de Leonília, pois a jovem não mais caminhava pelas imediações do convento, e sim “deslizava” com seus “cabelos flutuantes”, designações típicas das fantasmagóricas figuras volitantes da literatura gótica. É imperioso destacar, no entanto, que incorpora-se a tal tendência traços também do Naturalismo – período aliás ao qual Aluísio de Azevedo mais se vincula –, já que a protagonista, apesar de possuir um ofício hierático, encontra-se absorto em sacrilégios amorosos, consoante a afirmação de Marina Sena acerca de alguns elementos particulares do Naturalismo: “[o Naturalismo] caracterizar-se-ia pela ênfase em personagens monstruosas e temáticas ligadas a comportamentos limítrofes do ser humano – loucura, assassinio, transgressões sexuais e

perversidade” (Sena, 2016, p. 10). E é de fato o comportamento limítrofe que se faz presente em um caminhar norteado pela presença magnética e fantasmagórica de um pretérito que aos poucos se adensa, conforme Frei Álvaro avança em direção à figuração de Leonília. Guiando-o, a jovem chega à casa onde ambos se encontravam. O ambiente da casa é descrito sob o campo semântico do assombro, justapondo memórias e realidade, estabelecendo liames entre o passado e o presente, que reduz a memória à materialidade corpórea de sua amada, porém não mais guiada pela alegre chama da vida, e sim pelos ecos nebulosos do mundo espiritual:

A sala de jantar, onde tantas vezes, feliz, ceava a sós com Leonília, estava transformada em câmara mortuária, toda funebremente paramentada de cortinas de veludo negro, que pendiam do teto, consteladas de lantejoulas e guarnecidas de caveiras de prata. Só faltava o altar. No centro, sobre uma grande essa⁵, negra e enfeitada de galões dourados, havia um caixão de defunto. Dentro do caixão um cadáver todo de branco, cabelos soltos. Em volta, círios ardiavam, altos, em solenes tocheiros, cuspidos a cera quente e o fumo cor de crepe. (Azevedo, 2021, p. 104)

É interessante observar que, sob certo ponto de vista, Aluísio de Azevedo não envereda radicalmente pelas sendas do pensamento místico, afastando-se de caminhos que profundamente se vinculariam a uma densa camada de elementos fantásticos ou mesmo sobrenaturais. Tomado, pois, por um fluxo de pensamento brevemente norteado pelo pensamento axiomático de causas e consequências, o autor resume tal ilação na única e última fala do frei: “Fui vítima de uma alucinação que coincidiu com a morte desta querida cúmplice dos meus pecados de amor...” (Azevedo, 2021, p. 105), assim buscando uma explicação racional, ainda que baseada em um evento bastante incomum, para explicar um momento assustadoramente arquitetado.

É importante destacar que considerável parte da produção literária de Aluísio de Azevedo estabelece forte vínculo com a estética eminentemente naturalista, considerando sob tal perspectiva um viés menos abstrato e mais empírico, radicalmente voltado ao retrato de uma realidade endurecida. A produção de “O Impenitente”, todavia, pode ecoar também como um marco, demonstrando justamente o processo de fluidez, integração e a envergadura de um escritor, o qual pode avançar para além de um caminho hermético ou que seria historicamente preestabelecido. Tal construção

⁵ estrado alto sobre o qual se coloca o caixão de um morto a quem se deseja prestar honras.

vem justamente para ratificar a complexidade da mente autoral – não raro, estabeleceu-se como cintilante ponto de criação, surpreendendo leitores e algumas vezes os próprios escritores.

(À)A Sombra do Modernismo

Comparado aos demais autores explorados no presente artigo, Coelho Neto foi quem mais produziu obras voltadas ao universo fantasmagórico estando já imerso em um novo período estético. Um claro exemplo é o conto “A Sombra”, publicado em 1926, quando o país já vivia um novo momento estético, profundamente modificado pelas efusões da Semana de Arte Moderna de 1922, bem como as diversas tendências vanguardistas que semelhantemente impulsionavam os pensamentos para uma zona distante do universo incorpóreo.

As temáticas selecionadas por Coelho Neto pareciam não raro estar em “descompasso” com o momento, e tal evento não seria sua única particularidade em um mundo marcado pelas céleres e impactantes mudanças estéticas: Coelho Neto, utilizando-se de um profundo poder criativo, gradualmente passou a integrar a ambientação brasileira à estética gótico-fantasmagórica, a exemplo de *Sertão*, uma célebre coletânea de contos gótico-regionalistas publicada em 1896. Destaca-se, ainda, que a inclinação do autor por temáticas que contemplavam o mundo incorpóreo manteve-se presente pelas décadas vindouras, culminando com a publicação do conto *A Sombra*, em 1926.

O conto é narrado em primeira pessoa por um colega do bacteriologista Avelar, que conta sobre como matou a esposa, Celuta. Proposto a se entregar, Avelar confia a seu amigo a confissão dos acontecimentos, de maneira que a evolução do conto dá-se pelos diálogos entre os dois. Avelar afirma enigmaticamente que a verdadeira culpada pela morte fora a ciência, apenas desvelando o real quadro do crime gradualmente, ao informar que ele fora de fato o autor, uma vez que tal intoxicação por meio de bacilos e outros germes letais se dera não de maneira casual, mas sim intencional. Avelar, no entanto, insiste acerca do autor do crime, como se nele repousasse duas personalidades: o marido e o médico, sendo o real assassino o segundo.

[...] a Ciência... uma história! Tudo falha. Nada se pode afirmar, nada! E, que- res que te diga? a mais culpada em tudo isso foi a Ciência. Foi ela que me levou ao crime, porque o ciúme... o ciúme... Não havia motivo para ciúme. Celuta era honesta [...]. Não foi o marido o assassino, foi o bacteriologista, o homem de ciência, o prático de laboratório, entendes? [...] O que, então, se deu, foi horrível. [...] Era de enlouquecer! (Neto, 2019, p. 213-214).

Tomado por um distanciamento macabro, Avelar responsabiliza-se minimamente pela morte da esposa, culpabilizando essencialmente a ciência, visto que ela fora a razão primordial para que se conduzisse o assassinato irracional. Haja vista tal sinistra cisão quanto às personalidades, a questão que se lança é por que então ele se entrega, confessando o crime, o que leva Avelar a identificar duas passagens em que a própria esposa o assombraria – a primeira provém da sua relutância aos vírus ao qual foi submetida, não morrendo rapidamente como desejava e esperava Avelar preliminarmente. Celuta transformara-se gradualmente em um “caso estranho” o qual o fascinava ao mesmo que tempo que o assombrava, visto que Avelar tinha ciência do perigo, um perigo criado por ele mesmo:

E o pior é que comecei a temê-la, a evitá-la, sabendo, como sabia, que toda ela era um depósito de vírus, que um pouco da saliva, do seu suor, do seu sangue, o mais leve contato com o seu corpo poderia transmitir-me a morte [...] eu não a via, a ela, Celuta, não! O que eu via era uma incubadora, de morte, uma figura sinistra que encarnava todas as pestes [...] O marido desapareceu ficando apenas o observador apaixonado por uma experiência. E, encerrando-me no meu laboratório horas e horas, dias e dias, eu estudava aquele caso estranho, fenômeno, sem dúvida, mais belo do que a fagocitose [...] (Neto, 2019, p. 214).

A atmosfera macabra tem seu início ainda com a presença corpórea de Celuta, primeiramente vista por Avelar como um “fenômeno”, porquanto representava um repositório sinistro de pestes, uma figura movediça da morte com a qual teria de conviver corporalmente. A esposa aos poucos se torna uma “assombração viva”.

A segunda presença da personagem dá-se somente após a sua morte: Avelar passa a ser atormentado pela presença etérea da esposa assassinada, transfigurada em forma de sombra, conforme destaca o próprio bacteriologista: “onde quer que eu fosse tinha-as sempre comigo: uma, era a minha; outra, era a da morta. Fiz tudo para livrar-me dela, tudo! Nada consegui” (Neto, 2019, p. 215). Referindo-se, pois, à sombra que o perseguia, fica claro que em ambas passagens Celuta exerce um papel de assombro na vida de Avelar. A confissão, portanto, tem a origem não no

arrependimento do médico, mas em seu medo, uma vez que entregar-se ao Quartel da Brigada equivaleria a livrar-se da sombra de Celuta que passou a persegui-lo continuamente.

O início do conto, destarte, localiza-se no desfecho de todo o acontecimento, já que as indagações do personagem-narrador indagam justamente sobre o assassinato e o porquê de entregar-se. Ainda que persiga uma explanação lógica para toda o fluxo de ação e reação que movimentava suas assombrações, a mente científica de Avelar é vacilante e reconhece, por fim, sua ação doentia, falando sobre si mesmo e sua insanidade: “Haverá juízes que condenem esse pobre louco?”.

Conquanto a produção literária de Coelho Neto busque preencher uma lacuna de um momento pouco inclinado a tais tendências, a omissão contundente dos contos de fantasmas durante aquele período deu-se pela preferência da crítica literária a obras factuais, associadas a questões da identidade nacional, postergando obras de caráter mais fantasioso, em especial as que pouco dialogam com os problemas reais ou os projetos que se vinculassem a uma nova identidade nacional, consoante argumenta França (2017).

Talvez fosse até mais sensato que o novo projeto nacional se debruçasse sobre outro tipo de invisibilidade, tomando tal palavras por seu sentido mais metafórico, revivendo os ecos do século XIX, mas de outros modos, como, por exemplo, presenciase no conto “O Capote”, de Nikolai Gógol, em que a vida corpórea do personagem Akáki Akákievitch revelava-se quase invisível, como se não fosse um indivíduo, e sim um fantasma. Tal intenção, entretanto, afasta-se da concepção sobrenatural: ao criar tal personagem, o escritor russo pretende demonstrar a invisibilidade de algumas pessoas, as quais, ainda que dotadas de um corpo visível e material, parecem não ser vistas por seus semelhantes, de sorte que tal fenômeno se dá não por questões místicas, mas pelos abismos abruptos entre oprimidos e opressores.

Considerações Finais

Esta pesquisa buscou explorar as narrativas de fantasmas como materialidade literária que suscita as contínuas relações entre os homens e seus pavores, não raro materializados por meio da figura fantasmagórica, espectral, volitante, de maneira que

sua sombra movediça invade até mesmo novos tempos e novos movimentos, sibilando em tempos marcados pela literatura naturalista ou mesmo modernista.

Ao contextualizar os contos analisados no período histórico e social em que foram escritos, emerge um entendimento mais amplo de como as questões sociais e culturais da época influenciaram as obras, demonstrando que "a figura do fantasma é um elemento dos mais significativos, entre todos os seres sobrenaturais, para gerar o medo, justamente por ser aquele mais envolto em penumbra, mistério e imaterialidade" (Braite, 2019, p. 18), consoante se verifica como claro ponto de convergência entre as obras analisadas neste estudo: o medo e o pavor apresentaram-se nas produções por diferentes enfoques e estilísticas, assim evidenciando o caráter não uniforme das representações etéreas, porém, comuns quanto à simbologia do horror sobrenatural, seja em razão de um vulto que desliza em compasso com um pretérito oculto ou uma sombra que simboliza as culpas e insanidades, ou mesmo um pensamento difuso que se perde entre as ranhuras de um papel de parede.

As histórias de fantasmas trazem, em seu íntimo, histórias secundárias, de onde nascem o real horror e a real denúncia, fruto não de um espectro, mas do indivíduo de carne e osso. Ora, é possível que o grande espectro transversal desta pesquisa seja não o fantasma em si, mas as mensagens deixadas por ele: nucleadas nos enigmáticos fenômenos sobrenaturais, muitas vezes querem denunciar questões sociais, as quais parecem invisíveis aos homens, de maneira que apenas um grande fenômeno os faz enxergar o que está diante deles, mas não veem – ou desejam não ver – por conta dos grandes abismos criados pelos homens, não raro fruto de preconceitos, perseguições e terríveis desigualdades que transformam os homens em seus maiores e mais terríveis fantasmas.

Referências

ARAÚJO, Lorena Amaral. *A influência de Byron e do Romantismo Gótico em Álvares de Azevedo, Fialho de Almeida e Apollinaire*. Monografia. Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Brasília. 2023.

ASSENZA, Amanda da Silveira. Aspectos do Gótico e do Fantástico em Théophile Gautier. **SILEL**, Uberlândia, v. 3, n. 1, 2013.

AZEVEDO, Aluísio. **O Impenitente**. In: SILVA, A.; COSTA, B. (Orgs.) Contos Clássicos de Fantasmas. São Paulo: Ex Ma-china / Sebo Clepsidra, 2020.

BARRY, Debbie. **Analyzing The Yellow Wallpaper**. Arizona: Ashford University, 2013.

BORGES, Juliana de Azevedo. **Opressão que adocece**: Uma análise das relações de gênero em O Papel de Parede Amarelo. Orientador: Profa. Dra. Cintia Carla Moreira Schwantes. 2018. Monografia (Bacharelado em Letras – Inglês) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

BRAITE, Fernanda. *O fantasma em narrativas de horror da literatura brasileira*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2019.

CARVALHO, Maria do Socorro. O fantástico e o gótico em *Aura*, de Carlos Fuentes. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 31, 2012.

DINIZ, Alcebíades. As estranhezas insuspeitas e inexpugnáveis. In: TURGUÊNIEV, Ivan *et al.* **Contos de assombro**. Tradução: Ari Roitman *et al.*, 1. Ed. São Paulo: Carambaia, 2021. Cap. Posfácio.

FRANÇA, Julio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Julio; COLUCCI, Luciana. (Org.). **As nuances do Gótico**: do Setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Boeckner, 2017, p. 111-124.

GILMAN, Charlotte P. **O Papel de Parede Amarelo**. In: SILVA, A.; COSTA, B. (Orgs.) Contos Clássicos de Fantasmas. São Paulo: Ex Machina / Sebo Clepsidra, 2020.

GONÇALVES, Dircilene Fernandes. O fantasma de Strawberry Hill: pseudotradução e a proposta estética de Horace Walpole (a partir de uma leitura dos prefácios de O Castelo de Otranto). **Tradterm**, São Paulo, v. 21, p. 31-50, 2013.

HUGHES, William. **Historical Dictionary of Gothic Literature**. Scarecrow Press, 2013.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: das origens ao Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 2012. v. 1.

NETO, Coelho. A sombra. In: MARTINS, Romeu (org.). **Medo Imortal**. Rio de Janeiro: Darkside, 2019.

NETO, Coelho. A Sombra. In: SILVA, A.; COSTA, B. (Orgs.) **Contos Clássicos de Fantasmas**. São Paulo: Ex Ma-china / Sebo Clepsidra, 2020.

PEREIRA, Júlio César França. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. **XV ENCONTRO ABRALIC**, Rio de Janeiro, p. 2492-2502, 2016.

PLÍNIO O JOVEM. A casa assombrada. Trad. Marta Chiarelli. In: SILVA, Alexander; COSTA, Bruno. **Contos Clássicos de Fantasmas**. 1. ed., São Paulo: Ex Ma-china / Sebo Clepsidra, 2020.

SENA, Marina Faria. **O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista**. Orientador: Prof. Dr. Júlio César França Pereira. 2016. 97 p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2017.

SENA, Marina Faria. Sombras no romance experimental: o decadentismo de Aluísio Azevedo. In: SILVA, Alexander Meireles da et al, (org.). **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 99-109.

SILVA, Alexander Meireles da. O Gótico de Coelho Neto: um diálogo entre as literaturas brasileira e anglo-americana. In: V Congresso de Letras da UERJ, São Gonçalo. **Livro de programação e resumos**. Rio de Janeiro: Botelho Editora, 1, p. 1-71, 2008

SILVA, C. A. P; DANTAS, I. J. M; CORDEIRO, R. B. A Loucura em Amarelo: Uma Análise da cor na Construção Literária em o Papel de Parede Amarelo. **Rev. FSA**, Teresina, v.19, n. 6, art. 4, p. 72-89, jun. 2022

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VARNER, Paul. Introduction: What is Romanticism?. In: _____. **Historical dictionary of romanticism in literature**. United States of America: Rowman & Littlefield, 2015. cap. 1, p. 1-10.