

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

MARINA GONÇALVES GOTTARDI

**ALMAS MALDITAS NA NOITE: O DESESPERO NAS NARRATIVAS CURTAS DE
HORROR GÓTICO DE ÁLVARES DE AZEVEDO E EDGAR ALLAN POE**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**SÃO PAULO
2022**

MARINA GONÇALVES GOTTARDI

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária,
sob a orientação da Prof.(a) Dr.(a) Leila Cristina de Mello Darin.**

SÃO PAULO

2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Leila Cristina de Mello Darin

Prof. Dr. Ricardo Iannace

Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira

*Para minha Mãe eterna, com todo o meu amor e devoção
E para as mulheres da família Gonçalves - a minha história é também de vocês*

*“In deinen Armen sind wir gestorben und wieder aufgewacht
und dein Lied ist seitdem unsere Hymne der Nacht
In deinem Namen wurde gefeiert, getrauert, geliebt und gelacht
und dein Lied bleibt für immer unsere Hymne der Nacht”¹*
Faun

1- “Em teus braços morremos e depois tornamos a despertar/E tua canção é desde então nosso Hino da Noite/Em teu nome celebramos, pranteamos, amamos e rimos/E tua canção será para sempre nosso Hino da Noite”.

Agradecimentos

À professora Leila Cristina de Mello Darin pela sabedoria, paciência e carinho ao orientar esta pesquisa. Por tamanha compreensão com o tempo de progressão do projeto e outras peculiaridades desse processo. Agradeço também pelos tantos ensinamentos e pela dedicação e a delicadeza com que dissipava minhas dúvidas - fossem a respeito do conteúdo da pesquisa ou de mim mesma.

À minha mãe, Glória Regina Gonçalves, pelo tanto que se sacrificou para que eu realizasse meus sonhos, pelo tanto que me incentivou e por ter me ajudado a construir, desde o princípio, o caminho que me trouxe até aqui. A meu pai e meu irmão, Edson e Thomaz Gottardi, pelo suporte e por sempre acreditarem em mim.

A Leonardo Spinola, meu parceiro de alma, por ter sido o primeiro leitor de cada versão dos capítulos. Por ter estado presente desde a gênese dessa ideia e nunca ter faltado com seu apoio em tantos momentos de crise e de conquista.

Às minhas irmãs lunares (vocês sabem quem são) por acompanharem esse processo e permitirem que eu dividisse minhas descobertas. Por ajudarem a me manter acordada por noites a fio e nunca permitirem que eu perdesse a fé. Sigamos sempre existindo e resistindo.

Aos professores Maria Aparecida Junqueira e Ricardo Iannace, por terem aceitado compor a banca examinadora desta pesquisa e pelas sugestões valiosíssimas e enriquecedoras.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP pelos tantos ensinamentos e discussões que acabaram contribuindo para que este trabalho se tornasse o que é.

Por último, uma menção honrosa aos meus cães, imprescindíveis para a conclusão dessa etapa e para a manutenção da sanidade. Aka, por cuidar de minha família em minha ausência e pelo tanto que tem lutado para permanecer conosco. Sarabi pela companhia diária, pelo apoio emocional constante, pela compreensão por tantos passeios adiados e por tão sabiamente coordenar minhas pausas durante os picos de produtividade.

Resumo

Esta pesquisa propõe-se a analisar a presença do desespero em quatro narrativas curtas de ficção gótica publicadas no século XIX, examinando como esse tema é trabalhado nos textos e sua importância para o apelo do gênero. As quatro obras selecionadas são de autoria de dois pioneiros no gênero nas Américas: “Solfieri” e “Gennaro”, ambos parte da antologia “Noite na Taverna” (1855), de Álvares de Azevedo; e “O Gato Preto” (1843) e “O Corvo” (1846), de Edgar Allan Poe. A questão principal era se o desespero seria uma constante entre os quatro narradores e, se isso se confirmasse, como seria trabalhado esse estado de espírito nos textos. A hipótese inicial era de que a presença do desespero e a forma como esse aspecto é trabalhado são parte do que confere alma a esses textos, e que um estudo voltado a essa questão poderia esclarecer algo a respeito do apelo de tais obras. Dividida em três capítulos, a dissertação primeiro traz definições da ficção gótica e do desespero, além de uma apresentação das obras a serem analisadas. No segundo capítulo, traça-se o fio que liga a noção de desespero nas obras de Kierkegaard e Gaiman à ficção gótica. É feito um estudo da história do medo e dos ícones de fé na humanidade por meio de textos de Jean Delumeau, Jane Ellen Harrison, entre outros, e relacionam-se as descobertas a textos de teóricos da literatura como os de Edgar Allan Poe, Maurice Blanchot e Michel Collot. O terceiro capítulo traz as análises dos contos, à luz das reflexões feitas e da teoria apresentada. A análise comparativa dos contos e o levantamento teórico e suas subsequentes reflexões confirmam a hipótese principal, visto que revelam que o desespero, além de ser uma constante nos textos, está também ligado de maneira indissociável aos fundamentos do gênero.

Palavras-chave: desespero; ficção gótica; fé; Edgar Allan Poe; Álvares de Azevedo.

Abstract

This research proposes to analyze the presence of despair in four short stories of gothic fiction published in the nineteenth century; examining how this theme is portrayed in the text and its importance for the appeal of the genre. The four stories selected were authored by two pioneers of the Americas: “Solfieri” and “Gennaro”, both from the anthology “Noite na Taverna” (1855) by Álvares de Azevedo, and “The Black Cat” (1843) and “The Raven” (1846) by Edgar Allan Poe. The project’s main question was whether despair would be common to all narrators and, should that be confirmed, how would this state of spirit be worked in the texts. The initial hypothesis was that the presence of despair and the ways in which it is built are part of the heart and soul of these texts and studying about it could bring about insights about their timeless appeal. Divided into three chapters, the dissertation starts with definitions of both gothic fiction and despair, as well as a presentation of the four selected stories. In the second chapter, we trace the line which connects the idea of despair according to Kierkegaard and Gaiman to gothic fiction. This is accomplished by means of a study of the history of humanity’s fears and icons of faith supported by texts by Jean Delumeau, Jane Ellen Harrison, among others. Then, the discoveries brought about by this study are correlated with the literary theory of texts by Edgar Allan Poe, Maurice Blanchot and Michel Collot. The third chapter contains the analysis of the stories under the light of the theory and discussions from the previous chapters. The comparative analysis of the stories and the theoretical survey confirm the hypothesis, as they have revealed that not only is despair common to all of the selected stories, it is also deeply rooted with the foundations of the genre.

Keywords: despair; faith; gothic literature; Edgar Allan Poe; Álvares de Azevedo.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
CAPÍTULO 1 – O GÓTICO, OS GÓTICOS E O DESESPERO: APRESENTAÇÕES E DEFINIÇÕES.....	17
1.1 - Uma literatura dedicada ao estranho.....	17
1.2 - Os pioneiros de além-mar e suas criações.....	21
1.3 - Quando a alma adoece: definindo o desespero.....	28
CAPÍTULO 2 - ALMAS MALDITAS NA NOITE: DESESPERO E A TEMÁTICA GÓTICA.....	35
2.1 - O Eterno Feminino e o retorno ao divino traído.....	40
2.2 - O reino dos espelhos: reflexos do eu no outro.....	52
CAPÍTULO 3 - AS FACES DO DESESPERO: ANÁLISES.....	58
3.1 - “A mulher que eu amava está morta!”.....	59
3.11 - Solfieri.....	59
3.12 - O Corvo.....	69
3.2 - “ <i>Meurs ou tue</i> ”.....	80
3.21 - Gennaro.....	80
3.22 - O Gato Preto	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, surgiu na Europa um fenômeno literário que se alastrou pelo mundo, criando assim diversas subdivisões; fenômeno este que consistia em explorar, na arte, tudo aquilo até então considerado profano e maldito - o oculto, o sobrenatural - de modo a causar sentimento de medo ou incômodo. Muitos países desenvolveram sua versão local do movimento, e os críticos encontraram diversas formas de se referir a esta curiosa escolha estética e temática que as obras tinham em comum - *Schauerroman*, *Roman Noir*, *Dark Romanticism*, ficção gótica, horror fantástico. Fosse como fosse, pormenores e divergências à parte, o que não se podia negar era que se tratava de uma literatura impensável até então, que tinha no sombrio, no soturno, no satânico e no perverso a fonte do fascínio que causava.

Segundo a “Teogonia” de Hesíodo, Nyx, deusa grega que personifica a noite, deu à luz sozinha filhos gêmeos, deuses menores. Eram eles Oizys, deusa do pesar, da ansiedade e da depressão, e Momus, personificação da sátira e da zombaria. Não há na literatura clássica qualquer menção a uma união frutífera desse par de irmãos, mas basta que se volte o olhar à literatura gótica para que se questione se não seria ela o fruto dessa relação, visto que a essa literatura trazia à luz o grotesco e o medonho, sem prestar qualquer respeito ou submissão ao código moral vigente à época; o horror servindo como caricatura e afronta.

É justamente da presença das misérias do espírito em tal literatura (Miseria, sendo o nome romano de Oizys) que trata o presente trabalho, bem como das ligações existentes entre tais misérias e a complexa relação entre o homem e as diversas representações da fé que a arte gótica traz. Esta pesquisa traz, sob esse prisma, análises de quatro narrativas curtas do gênero, da autoria de dois consagrados pioneiros do século XIX: o brasileiro Álvares de Azevedo (1831-1852) e o estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849).

A melancolia, resultado da razão exacerbada incentivada pelo Iluminismo, que acabava por revelar um mundo sombrio e cruel, transbordou na literatura tomando/assumindo várias faces; algumas belas, outras mais destrutivas e imorais. Respondia-se à realidade dura e inescapável com certa dose de cinismo e um espírito transgressor que desafiava as normas morais da sociedade da época, de firmes valores advindos da fé cristã. Em contraste com a luz que remete

ao sagrado e angelical, na literatura gótica, exerce-se uma atração às trevas, à noite e seus mistérios. Serve-se, por muitas vezes, do fantástico que resgata as crenças folclóricas resistentes no imaginário popular. Surgem menções a criaturas míticas que remetem às longínquas - e demonizadas - fés pagãs; retoma-se o culto da Morte e outras figuras e conceitos antes cultuados sob belas formas, mas que haviam passado a ser temidos e evitados com o tempo.

Entre as formas que tinha o fantástico em tantas obras que surgiram durante esse tempo, figuram, entre outros, o vampirismo, a feitiçaria, os espíritos e os ditos demônios. Não raro, a presença de tais criaturas e dessa face grotesca e assustadora do fantástico surge não como real alusão ao sobrenatural, mas como alegoria para a perfidez da própria alma humana, o homem sendo, muitas vezes, o pior dos monstros. O feminino, ainda que assumisse papéis decisivos nos destinos dos personagens homens, não tinha real protagonismo: as personagens femininas limitavam-se a agentes na intensificação dos sentimentos alheios sem que suas vozes fossem de fato ouvidas. Não raro - e tampouco por acaso - é por meio delas, com tanta frequência consideradas pertencentes a uma espécie quase alienígena à do homem, que se dá a introdução do fantástico ou das perversões da alma nas histórias. Em outras obras, a sugestão era mais direta, dispensando-se o uso do sobrenatural como alegoria. Focavam nos apelos e na perturbação e deterioração da mente humana, essa posta em evidência de maneira a quase mimizar o monstruoso e oculto. Houve, também, autores que optaram por uma leve sugestão, uma evocação rasa do sobrenatural, que promove uma mescla entre realidade e pesadelo - um eterno questionamento da lógica e da razão.

Fosse ou não o sobrenatural elemento central das obras góticas, pode-se dizer que o fascínio pelo sombrio, pelo desconhecido e potencialmente perigoso, denota, por si só, algo de transcendente em relação aos valores então vigentes; uma relação com o sobrenatural, seja de fascínio ou escárnio, visto que acolher as trevas implica certa recusa aos padrões cristãos e ao aos costumes da época, seja como parte da faceta cínica, tristonha e descontrolada que nos apresenta essa literatura, seja por real descrença e desencanto. Temida pelas elites conservadoras, a literatura gótica, que ganhou grande popularidade entre os jovens do século XIX, servia, muitas vezes, como um espelho perverso da sociedade; um reflexo que muitos não estavam dispostos a encarar, fato que talvez tenha levado às fortes reações provocadas por essa então nova forma de fazer artístico. Os heróis que até então protagonizavam as histórias deram lugar a personagens perturbados que se entregavam a todo tipo de crime, obsessões e

comportamentos destrutivos - em outras palavras, fora do juízo perfeito, ou “fora de si” - ou, como diriam outros, desesperados. Acometidos pelos males d’alma, uma vez que se entende o desespero como parte desse estado de espírito, tão presente nessa literatura de temáticas sombrias.

O conceito de desespero foi primeiro definido de maneira mais contundente apenas em 1849, pelo filósofo Søren Kierkegaard, considerado o pai do existencialismo, em seu livro *O Desespero Humano*. Segundo Kierkegaard, o desespero, que seria um mal ainda mais terrível do que a morte por não poder ser vencido, é insuperável por se tratar da própria condição existencial e estar, portanto, intrinsecamente ligado à relação do homem consigo mesmo e à consciência de si. O desequilíbrio entre os impulsos - realidade e desejo, contingência e imaginação, finito e infinito, limitação e potencial - resulta no desespero, também referido pelo filósofo como uma desarmonia com Deus. Considerando-se que a desarmonia com a noção cristã de deus e seus valores figura entre as maiores acusações que recaíam sobre a literatura gótica e seus admiradores, não seria errado/equivocado dizer que o desespero, esse temível mal que mata o espírito, está intimamente conectado a essa literatura, de onde se deduz a ligação entre tal estado de espírito e as curtas narrativas de horror e demais temáticas sombrias analisadas neste trabalho.

O corpus da presente dissertação é composto por quatro narrativas curtas. Estudam-se as obras selecionadas tendo em consideração a ideia do desespero, com base no pressuposto de que seria tal estado uma constante que une as quatro obras, suposição que norteia a análise. As obras escolhidas, assim como seus autores, marcaram a história da literatura gótica em seus respectivos países.

Ao se voltar o olhar para a trajetória do gótico na literatura das Américas, é impossível não mencionar o estadunidense Edgar Allan Poe como um dos nomes de maior destaque, ligado ao movimento *Dark Romanticism* - a leitura local do cinismo sombrio byroniano que se alastrava também pela Europa. A obra reconhecidamente pungente de Poe, que também é considerado um dos principais aperfeiçoadores da narrativa curta de horror, aborda temas como morte, loucura, mistério e luto, sempre pintados nas cores sombrias e muitas vezes sórdidas que são características do movimento que representa. O horror retratado em seu trabalho, embora muitas vezes fizesse alusão ao sobrenatural como parte do mistério, enfocava mais a perversidade humana e a deterioração da mente. Ao longo dos vinte anos nos quais publicou, legou-nos uma extensa lista de obras que inclui poemas como o emblemático “O Corvo”

(1845), contos como “O Gato Preto” (1843), “O Barril de Amontillado” (1846), “Berenice” (1835), “O Coração Denunciador” (1843) e muitos outros, além dos ensaios nos quais teorizou sobre o próprio fazer literário.

A influência de Poe na literatura gótica, sobretudo no tocante à narrativa curta de horror, causou uma grande subversão da ordem vigente à época, que ditava que a Europa, autocoroada berço máximo da cultura no mundo, haveria de influenciar as Américas. Seu trabalho inspirou muitos estudos e influenciou outros grandes nomes do gênero, como o francês Charles Baudelaire, o qual escreveu sobre Poe ensaios diversos, além de traduzir e prefaciá-las obras e defendê-lo incansavelmente dos críticos. Baudelaire, que se tornou mentor de autores vindouros como Stéphane Mallarmé, passou adiante sua admiração e os ensinamentos que colheu de Poe, tornando-se um dos responsáveis por difundir na Europa os trabalhos do estadunidense e assim contribuir para que este firmasse seu lugar na cultura mundial pelas décadas a seguir.

A repercussão do trabalho de Poe não se limitou à Europa. O também estadunidense Howard Phillips Lovecraft, que revolucionou o gênero de horror e ampliou suas definições em seu longo ensaio “O Horror Sobrenatural na Literatura,” refere-se a Poe, neste mesmo ensaio, como alguém que carrega sempre o terror no espírito, sendo um exemplo positivo no tocante à capacidade de causar emoções aos leitores. Assim, marca-se de maneira ainda mais definitiva o nome de Edgar Allan Poe na história da literatura de horror.

No Brasil, a estética e temática soturna vêm se infiltrar em nossa literatura durante a segunda geração do romantismo, marcada pelo sentimentalismo, pela melancolia e morbidez. Dentre os jovens e intensos poetas que constituem tal grupo, destaca-se o paulistano Manoel Antônio Álvares de Azevedo, provavelmente o que mais explorou a temática soturna em sua obra e certamente o primeiro de que se tem notícia a publicar nestas terras uma obra de prosa indiscutivelmente gótica: a coletânea de contos *Noite na Taverna* (1855).

Infelizmente, o repertório de obras legadas por Álvares de Azevedo jamais chegou a se tornar tão extenso quanto, por exemplo, o de Poe. O jovem poeta brasileiro faleceu precocemente, com vinte e um anos ainda incompletos, sem jamais ter podido ver a edição final da maior parte de seus trabalhos, estes publicados postumamente e editados diversas vezes ainda nas primeiras cinco décadas que seguiram seu falecimento. Criou-se uma aura de mistério acerca da figura do jovem poeta morto, e as diversas lendas a seu respeito - claro, combinadas a seu talento e

pioneirismo - fizeram com que sua obra, embora controversa, sobrevivesse gerações, sagrando seu lugar de honra na história da literatura brasileira.

Em sua curta, porém marcante trajetória, o jovem poeta, além de sua produção literária, deixou também uma série de ensaios críticos e traduções comentadas como “Alfred de Musset: Jacques Rolla” (1855), na qual relaciona o francês a diversos outros autores como Byron, Goethe, Hoffman e Lamartine. Estudiosas como Patrícia Aparecida Guimarães de Souza (2019) e Maria Alice de Oliveira Faria (1970), que muito se debruçaram sobre o lado crítico de Álvares de Azevedo, enxergam na relação entre o paulistano e Musset certos paralelos com a ligação existente entre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, na qual o francês admirava profundamente o estadunidense e inspirava-se em seus métodos. A obra de Musset, que apresenta a dualidade como tema constante, encontrou reflexos na produção literária alvaresiana, o exemplo mais óbvio sendo as duas faces opostas que nos são apresentadas em sua obra mais notavelmente reconhecida, “Lira dos Vinte Anos” (1853). Muito bom

Os contos de *Noite na Taverna* consistem em histórias sombrias contadas em primeira pessoa por aqueles que supostamente as protagonizaram durante uma madrugada ébria entre cinco amigos. A obra é dividida entre sete capítulos, sendo o primeiro capítulo uma espécie de introdução do ambiente dos personagens e o último, um encerramento. Os cinco capítulos do meio - II a VI - consistem nas histórias contadas por cada um dos homens sentados à mesa, cada capítulo levando o nome do personagem que narra o conto. A serem analisados posteriormente como parte do corpus que compõe este estudo, destacam-se os capítulos II e IV, respectivamente, “Solfieri” e “Gennaro”. O primeiro dos contos apresenta-nos a um narrador-personagem que se vê obcecado por uma mulher etérea a qual viu cantar certa vez em um cemitério, enfatuação esta que leva a consequências sórdidas. O segundo, menos popular, mas também intenso e instigante, trata de uma história de traição e vingança entre um jovem aprendiz de pintor e seu mestre.

Por fim, mas não menos importante, convidadas a dialogar com os dois contos apresentados acima, a presente dissertação traz duas obras de Edgar Allan Poe, ambas já citadas nestas Considerações Iniciais: relacionando-se com “Solfieri” há o poema “O Corvo”, uma das obras mais conhecidas de Poe e aquela que ele escolheu para explicar seus processos criativos no ensaio “A Filosofia da Composição” (1846). Ao longo de cento e oito versos, o leitor acompanha a história de um homem enlutado que recebe a estranha visita de um pássaro. E, finalmente, para que se tracem os paralelos com a história de “Gennaro,” foi selecionado o

conto “O Gato Preto.” Publicado pela primeira vez em 1843, na revista semanal *Saturday Evening Post*, trata-se de uma história de vício, decadência, agressão e culpa envolvendo um homem e seus gatos.

À exceção, talvez, de “Gennaro”, as obras deste corpus, bem como seus autores, já foram amplamente estudadas e analisadas por pesquisadores de muitas partes do mundo sem que se esgotassem as discussões e análises que inspiram. Há, atualmente, à disposição dos pesquisadores, numerosos estudos sobre a vida e a fortuna crítica dos autores, que tratam das características do horror, do fantástico e do romântico em suas obras, das representações da Morte, do medo e da loucura, sem mencionar as pesquisas que, assim como esta, comparam os dois escritores um com o outro. Não obstante, o desespero, embora seja, conforme dito acima, um conceito bastante pertinente ao gênero, até hoje ainda não tem sido posto em evidência nos estudos dessas obras. Quando mencionado, o desespero surge na maioria das vezes como figurante – ou coadjuvante, se tanto. Jamais como protagonista. E, no entanto, mergulhar nos pormenores desse estado tão marcado nesses quatro narradores-personagens, bem como na maior parte das produções poética e alvaresiana, pode ajudar a trazer à luz muito mais a respeito desses marcos da narrativa curta, e da própria literatura gótica e suas conexões com a fé e o oculto.

Esta pesquisa pretende debruçar-se sobre as quatro obras selecionadas para o corpus de modo a responder se os narradores-personagens podem ser considerados homens desesperados, segundo o levantamento que será feito acerca desse conceito. A partir da definição criteriosa de desespero, serão estabelecidos os caminhos que norteiam a análise/exame das obras. Em seguida, uma vez estabelecida, se tanto, a conexão entre tais personagens e o desespero, parte-se para a análise comparativa dos textos no tocante à forma como a progressão do desespero é retratada, em cada uma das obras, bem como seus fatores desencadeadores, a fim de se observar as semelhanças e divergências na forma como os dois autores trabalham o desespero nos textos analisados.

A presente dissertação conta com dois/três capítulos, além das considerações iniciais e finais. O primeiro capítulo, dividido em três partes, traz inicialmente um breve levantamento acerca da literatura gótica. Fala-se também do que une passado, presente e futuro dentro desse movimento artístico que ora retorna e cresce de maneira avassaladora entre os jovens. A segunda parte traz a apresentação do corpus, que inclui um resumo do enredo, das temáticas abordadas e de escolhas estéticas, uma breve cobertura da recepção das obras em seus contextos

originais e de suas fortunas críticas. Em seguida, discorre-se sobre o que une tais obras, à primeira vista, sob o estandarte do desespero. Na terceira parte, buscam-se definições etimológicas e teóricas para o conceito de desespero. Define-se, desse modo, o que o presente trabalho reconhece como desespero, com base na própria palavra, bem como nas considerações dos dois autores que até o momento mais extensamente definiram o desespero, até onde sabemos: o já mencionado Kierkegaard e o inglês contemporâneo Neil Gaiman.

No segundo capítulo, uma vez estabelecida a dicotomia entre fé e desespero, discute-se acerca das representações da fé e do divino presentes na ficção gótica - e, mais especificamente, nas obras do corpus. Tecem-se reflexões a respeito da presença da figura feminina nas obras/nos textos e sua conexão com o sobrenatural e sombrio, com o intuito de trazer elucidações a respeito dessa escolha temática e sua relação com o desespero dos narradores-personagens. A partir de uma leitura de textos teóricos de Maurice Blanchot (1959) e Michel Collot (2004) acerca, respectivamente, da narrativa e da subjetividade, discorre-se a respeito da relação entre o desespero e a subjetividade lírica das obras. Pretende-se debruçar sobre a relação eu-outro e associá-la à relação do eu-consigo mesmo em que consiste o desespero, bem como à forma como o narrador-personagem se relaciona com possíveis representações do sagrado e do divino.

O terceiro capítulo traz as análises do corpus. Com base nos conceitos abordados e discutidos nos capítulos anteriores, as quatro obras encontram-se divididas em pares - “Solfieri” dialoga com “O Corvo”, ao passo que “Gennaro” com “O Gato Preto” – para, então, serem analisadas no tocante ao retrato do desespero. São abordadas escolhas temáticas, estéticas e estilísticas dos autores, bem como a presença do estado de desespero no narrador-personagem e, caso confirmado, como esse estado é retratado e refletido na forma do texto e nos elementos da história/da narrativa. Comparam-se os pares de obras para que venham à tona eventuais semelhanças e divergências no que concerne ao tema da pesquisa. Em sequência, nas Considerações Finais, retomamos brevemente nosso processo de pesquisa, as conclusões parciais alcançadas ao longo de todo o trabalho, bem como apontamos possíveis questões em aberto.

CAPÍTULO 1 - O GÓTICO, OS GÓTICOS E O DESESPERO: APRESENTAÇÕES E DEFINIÇÕES

1.1 Uma literatura dedicada ao estranho

Dos mitos e lendas do folclore às peças de Shakespeare, não faltam registros de que a presença do sombrio nas histórias que cativam a humanidade data de tempos muito anteriores ao surgimento da forma de fazer literário que acabamos por conhecer como literatura gótica. É consenso, no entanto, que essa tradição, cujo encanto reside na mistura de medo e fascínio provocada pelo sombrio, é fruto do século XVIII - especificamente, foi inaugurada em 1764, quando foi publicado *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1717 - 1787), obra que já a partir de sua segunda edição, passou a carregar o subtítulo “A Gothic Story”. O romance narra uma história passada no tempo das cruzadas, que tem a imensidão e sobriedade do castelo medieval como cenário e um enredo recheado de eventos sobrenaturais. Embora tenha empalidecido em comparação a suas descendentes, “O Castelo de Otranto” inspirou diversas narrativas posteriores, e não tardou para que o fenômeno dessa literatura sombria se alastrasse pela Europa, estando entre as fontes que originaram outras correntes como o *schauerroman* alemão e o *roman noir* francês.

O Iluminismo e o culto exacerbado à razão proporcionaram o território ideal para o surgimento desse tipo de literatura, nascida do âmago do Romantismo. Inspirados pela desilusão ante à revelação de um mundo banal e pelo impulso de se rebelar contra a ilusão de controle absoluto tanto sobre as leis da natureza quanto sobre as emoções humanas, os românticos, contra a correnteza da época, preferiam enaltecer o irracional e incontrolável. O interesse pelo sombrio e sua inclusão na temática romântica são, portanto, uma progressão natural nesse contexto; algo que diz respeito à própria essência romântica e já presente em obras anteriores, a exemplo da melancólica e popular *graveyard poetry*. E, qual filha carregando o material genético dos pais, a ficção gótica carregava em si diversos traços do Romantismo. Em suas *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002), Sandra Vasconcelos aponta diversas características atribuídas às primeiras narrativas góticas, dentre as quais figuram o distanciamento geográfico e temporal, o melodrama e a presença de acontecimentos trágicos, além do fascínio pelo sobrenatural - todas essas também bastante presentes nas obras românticas.

Ademais, Vasconcelos evidencia o uso de cenários insólitos; a inclusão de eventos sobrenaturais - sugeridos ou confirmados - ligados a elementos sombrios como fantasmas, demônios, maldições, monstros, mortos-vivos de toda espécie, entre outros; a chamada psicologia do medo, a qual a autora responsabilizaria por provocar a perturbação do senso de realidade; além da presença marcante de contradições e antíteses como emoção e razão, real e imaginário, civilizado e selvagem, natural e sobrenatural. Tratava-se de uma literatura de subversão, de enfrentamento à ordem em tempos de apego à ordem excessiva. Tal subversão se mostrava na vitória do emocional e do incontrolável sobre o racional, na rejeição às diretrizes morais e ao senso-comum religioso - pois ainda que se houvessem lançado as Luzes sobre a superfície do mundo, ainda havia grande apego ao código moral herdado da Igreja. E nos tempos de Luz, faz-se a revolução ao chafurdar nas sombras. Na escuridão escondiam-se os conflitos não resolvidos daquela sociedade, a hipocrisia escancarada pela ficção gótica, que punha o grotesco a serviço da sátira; um espelho torpe da humanidade. Não raro, as narrativas góticas eram protagonizadas por personagens que, de uma forma ou de outra, haviam rompido com Deus ou sido abandonados por ele. Nessas histórias, antes de conformar-se com suposições racionais, busca-se desvendar os segredos do desconhecido. Expõem-se as imperfeições da mente e do caráter humano, monstrificando o real até torná-lo quase irreconhecível e assim se provocavam os questionamentos. A esse respeito, afirma Vasconcelos: “Tingia-se, dessa forma, o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades que constituíam o outro lado do progresso e da modernidade (...) dando voz ao reprimido, aos conflitos irresolvidos, ao inominável” (VASCONCELOS, 2007, p.74).

Ao se considerar a ficção gótica como uma escola ligada a um período e a determinados criadores, a crítica tradicional costumava afirmar que o movimento teve sua vida útil encerrada em 1820 com a publicação de “Melmoth, the wanderer”, de Charles Maturin. Contudo, para alguns, o termo não se limita a apenas essa definição; ao se considerar a ficção gótica como a literatura do medo, pode-se considerar que ela persiste e se adapta a novos tempos e lugares. Em seu artigo “A compreensão da literatura gótica na história da literatura brasileira e as bases para sua reavaliação,” publicado na revista *Muitas Vozes* (2018), Sérgio Luiz Ferreira de Freitas baseia-se na própria nomenclatura da ficção gótica para redefini-la. Para tanto, ele cita o artigo “The genesis of ‘Gothic’ fiction,” de autoria de E. J. Clery, que consta no *The Cambridge companion to Gothic Fiction*. Acerca do que significava o termo ‘gótico’ para os contemporâneos de Walpole, diz Clery:

For Walpole's contemporaries the Gothic age was a long period of barbarism, superstition, and anarchy dimly stretching from the fifth century AD (...). In a British context it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past. "Gothic" also signified anything obsolete, old-fashioned, or outlandish. (CLERY, 2002, p. 21)

Assim, Freitas pôde afirmar que "a ideia de gótico desde o seu batismo, estaria mais relacionada com aquela literatura que irá tratar do estranho, do não familiar e do bizarro nas mais diferentes esferas da experiência humana" (2018, p.477) preferindo atribuir a um modismo da época em vez de à essência do gênero a preferência por cenários medievais. Ao se levar em conta essa definição, menos eurocêntrica, visto que o medo não tem tempo nem nacionalidade, além de mais compatível com o que hoje se entende por ficção gótica na cultura pop contemporânea, pode se considerar sob o gênero gótico as vertentes nascidas no Novo Mundo, como o *Dark Romanticism* de Edgar Allan Poe.

No emblemático ensaio em que traça o histórico da literatura de horror, bem como amplia as definições do termo, H. P. Lovecraft refere-se a Poe como o primeiro artista autêntico a criar horror; para o autor, a escola gótica tal qual considerada pela crítica tradicional serviu apenas para inspirar aqueles que viriam a ser os grandes criadores do horror, e Poe revolucionou a escrita do gênero ao não se limitar apenas a estudar as escolhas estéticas de seus antecessores a fim de replicar o efeito de medo e incômodo, mas sim estudar a mente humana. O horror já não estava no cenário ou em agentes externos; fora trazido para dentro do personagem, impossibilitando que dele se escapasse e colocando, portanto, o espírito humano em conflito consigo mesmo. A esse respeito, disse:

Há uma visão consumada do terror que espreita à nossa volta e dentro de nós mesmos, do verme que rasteja e baba no abismo assustadoramente próximo. No espírito de Poe o terror estava sempre presente, e cada conto, poema ou diálogo filosófico revela uma ânsia de penetrar insondáveis abismos de treva, de transpassar o véu da morte e de reinar em fantasia como senhor dos mistérios terríveis do tempo e do espaço. (LOVECRAFT, 1973, p. 25)

Mas a mudança trazida por Poe não se limita à maior exploração dos conflitos internos, mas também à criação de um novo método e um novo formato de se contar histórias, além da grande influência que teria exercido para os autores que se seguiram a ele. Poe influenciou

uma gama de autores europeus, o que era o oposto do que se esperava à época, quando se acreditava na Europa como berço cultural do mundo.

Poe também fundou uma moda em consumado artesanato; e embora alguns dos seus trabalhos possam hoje parecer um tanto ingênuos e melodramáticos, sua influência pode ser a todo instante comprovada em coisas como a manutenção de um único tom e obtenção de um único efeito, com a redução rigorosa de incidentes àqueles que têm relação direta com o enredo e que irão figurar com relevo no clímax. Na verdade, pode-se dizer que Poe inventou o conto em sua forma presente. Por outro lado, a elevação da morbidez, da perversão e da degenerescência ao nível de temas artisticamente exprimíveis teve conseqüências de um alcance imenso: pois, avidamente assimilada, abonada e intensificada pelo seu eminente admirador francês Charles Pierre Baudelaire, tornou-se o núcleo dos principais movimentos estéticos na França, assim fazendo Poe de certo modo o pai dos decadentes e dos simbolistas. (LOVECRAFT, 1973, p. 25)

Citada pela professora Verônica Daniel Kobs em seu texto “O Novo Gótico na sociedade contemporânea”, disponibilizado online em sua página “Recorte Lírico”, A. D. Rossi discorre, em seu “Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana,” a respeito da forma como o gótico percorreu o tempo, adaptando-se, mas também trazendo consigo os mistérios e encantos do passado, além de alastrar-se por outras mídias até tornar-se o fenômeno que é hoje:

[...] a literatura gótica inglesa nunca deixou de existir e adentrou sorrateiramente o século XX disseminando-se em outras literaturas, contaminando outros recantos artísticos — como o cinema e as artes plásticas —, e gerando novos rebentos — como os RPGs (role playing games, ou jogos de interpretação de papéis) e a cultura cyberpunk. (ROSSI, 2014)

O gótico chega, então, ao século XXI já transformado e adaptado à miríade dos novos padrões culturais, mas sem perder sua essência: a escuridão, a noite, o Mal, o terror e o horror, a psicologia do medo, a instauração de impasses na racionalidade da lógica. Agora, porém, em um contexto de sociedades e subjetividades fragmentadas, sua presença se torna cada vez mais forte e seu caráter contestatório revela-se cada vez mais contundente, já que ele não necessita mais abrir suas brechas de entrada no universo racional: elas já existem entre os fragmentos das sociedades e dos sujeitos. (ROSSI, 2014)

A presença do monstro, literal ou figurativo, à qual Júlio França atribuía a função de encarnar ficcionalmente a alteridade, é referido também por Kobs como algo que visa representar, em pleno século XXI, também as relações sociais e os conflitos de identidade - conflitos esses

que ,neste momento, emergem com força erosiva em uma sociedade que desumaniza tantas classes de pessoas que convivem num mesmo espaço, mas pertencem a mundos distintos. O advento da tecnologia e os avanços da ciência não foram capazes de apagar o fascínio exercido pelos segredos que se escondem nas trevas; passam-se os séculos e ainda se faz subversão da ficção gótica, pois, quanto mais se encontram esclarecimentos sobre o mundo, mais se criam perguntas. Em um mundo que se crê inteiramente iluminado - ora por postes e letreiros neon, ora pela luminescência de um monitor - quantas questões ainda aguardariam uma solução? Quanto da realidade poderia ser revelado ao se observar o espelho negro, quanto da alma e das relações humanas se traduziria na fantasia sombria?

1.2 - Os pioneiros de além-mar e suas criações

Primeiramente publicada em 1855, três anos após a morte do autor, *Noite na Taverna* é considerada a primeira obra de estética tradicionalmente gótica na literatura brasileira. Foi Afrânio Peixoto, na década de 1930, em seu ensaio *A Originalidade de Álvares de Azevedo*, quem primeiro fez a associação entre o conto alvaresiano e o horror fantástico e gótico. Mas ainda antes de ser consagrada essa afiliação, a obra de temática soturna e recheada de tabus foi recebida com muitas ressalvas por uma sociedade conservadora que criticava duramente, a julgar pelos periódicos da época, a influência do byronismo - este tido como vulgar, além de imoral - sobre os jovens.

Conforme se pode ver na extensiva cobertura da fortuna crítica de *Noite na Taverna* feita por Jefferson Donizeti de Oliveira em sua já mencionada dissertação, no primeiro século que se seguiu à publicação póstuma da obra, a crítica se pautou em grande parte (à exceção de Silvio Romero, em 1902) tendo por base a visão do crítico austríaco Ferdinand Wolf (1863). Wolf considerava a prosa alvaresiana —“aberrações de espírito, sem maturidade, transviado por leituras feitas sem escolha e agitado por uma ambição enferma, mas este espírito tem todos os sinais do gênio.” Para Wolf, assim como muitos que se seguiram a ele, a poesia de Álvares de Azevedo era indiscutivelmente superior à prosa, sendo a única parte de sua obra que seria merecedora da posteridade.

Durante o primeiro século após sua publicação, grande parte dos estudos a respeito de “*Noite na Taverna*” caíam em um biografismo obcecado em justificar na pessoa do autor os excessos narrados na obra. Estudiosos como Antônio Soares Amora, Orvácio Santamarina e Mario de Andrade deliberaram acerca da natureza supostamente incestuosa de suas relações intrafamiliares, suas vivências sexuais ou a falta delas, ou se seria ou não “efeminado” (guardado o absurdo dessa expressão). Discutia-se, ainda, se as histórias de “*Noite na Taverna*” seriam desvario da imaginação fértil de um adolescente perturbado ou se haveria alguma inspiração real em reuniões da infame Sociedade Epicureia, um suposto clube de perversões que transformava fantasias góticas em realidade, clube esse do qual o jovem escritor morto teria feito parte. De autor, Álvares de Azevedo passou a ser tratado quase como personagem da própria obra; uma espécie de fantasma mítico inserido no universo que retratava.

Apenas após a década de 1980, após as publicações dos ensaios de Antonio Candido - o chamado “efeito ‘Educação pela Noite’”, é que o valor da prosa alvaresiana, independentemente de sua influência sobre futuras gerações de escritores, foi reavaliado pela academia. Acerca dos contos do jovem paulistano disse Candido: “onde as chapas lúgubres e a bravata juvenilmente perversa estão articuladas por não sei que intensidade emocional, e por uma expressão tensa, opulenta, dissolvendo o ridículo e a pose do satanismo provinciano.” (2000, p. 159 – 172).

Embora as narrativas em prosa tenham sido por longas décadas consideradas por críticos como Machado de Assis como a parte menos digna da obra de Álvares de Azevedo – considerava-a “difusa e confusa” - há nelas traços que indicam profundo saber do cerne do fazer literário que se propôs a produzir. O viés crítico e o caráter ácido e sarcástico de suas obras, já amplamente apontados por estudiosos desde então, combinados com o fato de ser o autor um ávido estudioso do gênero que produzia, corrobora com a ideia de que pouco havia de acaso descuidado em sua produção, ao contrário do que afirmaram os primeiros críticos, sendo quase um desrespeito a sua inteligência crer que apenas imitava inconscientemente uma estética que lhe agradasse.

No já mencionado artigo acerca do sequestro do Gótico no Brasil, Júlio França apresenta uma hipótese de contestação que diz que, apesar de a crítica tradicional não considerar a existência de uma tradição gótica na literatura brasileira, é possível que tal tradição exista, mas que tenha sido sumariamente ignorada e apagada pela recepção crítica, que costumava privilegiar “o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e

aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional.” Ocorre que, segundo o autor, em opinião que encontra ecos na contemporaneidade, a leitura dos temas góticos como completamente alienadas da realidade do país seria equivocada; não seria a obra gótica completamente desconectada do contexto social em que foi escrita, mas sim constituída a partir de convenções diferentes. A esse respeito, discorre:

Embora haja a tematização de grandes questões políticas, sociais e culturais, ela se dá por meio de figurações, recursos simbólicos e outros processos convencionais de criação artística, o que leva o Gótico a ser erroneamente confundido como uma forma artística antirrealista. (FRANÇA, 2019)

De fato, “Noite na Taverna,” para muito além de um compilado de estrangeirismos pueris, traz críticas pungentes à sociedade - e a condescendência com que a obra foi lida pela elite intelectual da época dialoga com tais críticas, constituindo uma ironia agridoce. A obra conta a história de um encontro entre cinco jovens ébrios onde relatam, cada qual a seu turno, aventuras perversas que muitas vezes cruzam o limiar do crível e, principalmente, do confortável. Após o primeiro capítulo, onde é dada ao leitor uma ambientação do cenário e uma breve apresentação dos personagens e da situação, iniciam-se os contos individuais narrados por cada um deles. O primeiro é já uma das narrativas selecionadas para o corpus do presente trabalho: “Solfieri”.

Em “Solfieri”, acompanhamos o protagonista durante uma viagem a Roma - à qual ele se refere como “a cidade da perdição” - e onde, ao sair sem rumo certa noite, se vê arrebatado em total fascínio por uma donzela que entoia um canto lúgubre num cemitério. Perturbado pelo ocorrido durante um ano inteiro, Solfieri retorna à Roma e acaba por reencontrar sua donzela dentro de um caixão a ser velado em uma capela. Segue-se um ato de presumida necrofilia após o qual a donzela, que não estava morta senão catatônica, desperta para mais poucos dias de febre e delírio na companhia de Solfieri. Ela torna então a morrer e Solfieri leva-lhe a grinalda como lembrança, carregando-a até o momento da narrativa. Carregado de elementos da estética ultrarromântica como a noite, a figura feminina etérea, a morte e cenários como cemitérios e igrejas, “Solfieri” é, por si só, uma referência na literatura gótica brasileira. Provavelmente a mais conhecida e estudada dentre as narrativas que nos traz o livro, “Solfieri” estreou diversos trabalhos que trataram dos elementos fantásticos da prosa alvaresiana, da representação da morte por meio da figura da mulher etérea e acerca da presença do feminino na antologia - e mais será dito sobre tais estudos a posteriori. “Solfieri” segue, no entanto, sendo uma fonte inesgotável do estudo do gótico, como, espera-se, há de se provar nos capítulos seguintes.

A quarta narrativa de “Noite na Taverna”, e a segunda a integrar o corpus desta pesquisa, nos apresenta as memórias de um pintor que, nos longínquos tempos de aprendiz, acabou por seduzir e se envolver com a esposa e com a filha de seu professor. Dizia-se apaixonado pela primeira, mas cedeu ainda assim aos encantos da última, que lhe visitava o quarto. Quando a moça engravida e tem negadas suas esperanças de casamento com o protagonista, é levada a um aborto que lhe custa a vida. Morre nos braços do amante logo após confessar-lhe o motivo pelo qual morria e legar-lhe seu perdão ainda que Gennaro não o tivesse pedido. A morte da filha conduz seu pai, professor de Gennaro e senhor da casa, a um luto crescente e ensandecedor que o leva a se encerrar noite após noite no quarto da morta a lamentar e pintar-lhe um quadro dos últimos momentos.

Gennaro, que durante esse tempo oferecia alento - carnal, obviamente - à esposa de seu anfitrião, um dia é acordado pelo velho e levado até a pintura nascida daquele luto. O quadro desperta o remorso adormecido de Gennaro e o faz confessar tudo, apenas para que no dia seguinte o velho agisse como se nada houvesse acontecido. Repete-se o processo por mais algumas noites até que a esposa do velho certa vez escuta a confissão, e então o velho leva o aprendiz para o que se revela um embate. O velho mestre pintor oferece ao discípulo uma escolha entre suicídio ou assassinado. Escolhendo o suicídio, Gennaro se atira a uma queda que por fim não o mata. Após sobreviver, Gennaro decide voltar à casa do antigo mestre com a intenção de se vingar, mas depara-se com o velho já morto, assassinado pela esposa, a amada de Gennaro, que jaz igualmente morta junto ao marido.

Tão distinta esteticamente de “Solfieri” quanto é possível ser ainda pertencendo a um mesmo contexto, além de significativamente menos estudada e analisada, “Gennaro” retrata o desvario dos personagens por meio de uma forma mais fragmentada, menos polida. Seja essa forma uma escolha consciente do autor, seja consequência de sua morte prematura que impediu que editasse o livro inteiro a seu gosto, fato é que contribui para o fluxo de emoções e a construção da intensidade na história, o que pode colocá-la em diálogo com o método poesco segundo o qual cada elemento da história contribui para a potencialização de seu efeito. Tendo em conta esse casamento entre temas como culpa, assassinato e loucura da parte de um narrador não inteiramente confiável e claramente instável, é possível traçar um diálogo entre “Gennaro” e “O Gato Preto”, de Edgar Allan Poe.

Primeiramente publicado em 1843 no jornal “*Saturday Evening Post*”, “O Gato Preto” figura entre as obras mais conhecidas de Poe. Segundo a tradutora e pesquisadora Denise

Bottmann, em artigo escrito em 2012, “O Gato Preto” foi o conto mais traduzido do autor estadunidense para o português, contando até então com 36 versões publicadas. A versão utilizada para este estudo, no entanto, possivelmente não consta entre elas: trata-se da tradução de Marcia Heloisa, publicada em 2017 pela editora Dark Side na coletânea *Edgar Allan Poe: medo clássico*.

A mais longa das obras que compõem o corpus desta pesquisa, “O Gato Preto” nos traz um narrador que constantemente questiona a credibilidade daquilo que narra. Após as linhas de abertura, nas quais expõe seu estado debilitado após vivenciar a história que se propõe a narrar, além de revelar que sua vida está no fim. Em seguida, volta à própria infância para construir a base para sua história: apresenta-se como alguém que desde a infância apresentava temperamento dócil e que fora sempre muito afeito aos animais que cuidava. Porém, já adulto, vivencia uma verdadeira metamorfose desencadeada por vícios e pela adoção de hábitos mais agressivos. A mudança, por fim, deteriora a boa relação que o narrador tinha com a esposa e com os animais de estimação, em especial um gato preto de escandalosa beleza e espantosa inteligência que fora sempre seu favorito. Inconformado com o comportamento arisco e assustado do gato que outrora o havia amado tanto, o narrador, bêbado, comete contra o animal uma terrível agressão cujo lembrete se encontraria estampado para sempre no rosto do felino. A partir desse ato hediondo, desencadeia-se uma sucessão de ações de crescente violência da parte do narrador, intercaladas a infortúnios que podem ou não ter uma relação de causa-consequência com tais ações. Consumido pela incerteza e cada vez mais entregue à agressividade e ao descontrole, o narrador sofre um processo vertiginoso de deterioração mental até que, dois assassinatos e uma tentativa de ocultamento de cadáver mais tarde, o narrador tem seus crimes revelados às autoridades pelo miado do animal que tentara matar.

De maneira semelhante à correlação mencionada entre “Gennaro” e “O Gato Preto”, pode-se dizer que há paralelos entre o conto “Solfieri” e o poema “O Corvo”; também uma das obras mais conhecidas de Edgar Allan Poe - certamente o mais conhecido de seus poemas, seja pela devoção que lhe dedicou Baudelaire, seja por ter sido essa a obra que Poe escolheu para ‘dissecar’ em seu ensaio “A Filosofia da Composição”, em cujas linhas expôs detalhadamente um processo criativo cuja veracidade divide opiniões entre estudiosos.

A respeito de seu aclamado poema, Poe afirma que foi feito a partir da intenção de produzir uma obra que pudesse agradar igualmente o público e a crítica. Partindo dessa intenção,

estipulou um efeito que desejava que a obra provocasse em quem a lesse - no caso, a melancolia, por ser esta, a seu ver, “o mais legítimo de todos os tons poéticos”. A partir desse efeito, e tendo-o em vista, tomou as decisões seguintes acerca da extensão da obra - para Poe, a única forma de não renunciar ao efeito de uma obra era mantê-la curta, de modo que pudesse ser lida em apenas uma sentada - e a seguir acerca da estética e do tema.

Ao longo de cento e oito versos de ritmo trocaico que alternam oito pés por sete e meio, o poema - narrado em primeira pessoa como as demais obras deste corpus - conta a história de um homem que, consumido pelo luto após a morte da mulher amada, tem sua paz perturbada por curiosas batidas (primeiro à porta, depois à janela) em uma noite tempestuosa. Cedendo à curiosidade, ele abre seus aposentos e recebe a curiosa visita noturna de um corvo, com quem se põe a interagir, a princípio com deboche. O pássaro, no entanto, é falante, e responde a cada pergunta feita com uma única palavra repetida ao fim de cada estrofe, cada vez com um significado distinto: a famosa “nevermore”, ou a tradução mais aceita para o português, “nunca mais.” O narrador, por sua vez, apesar de saber qual resposta receberia, persiste naquele absurdo diálogo até ser completamente desestabilizado por ele, permitindo que aquela única palavra, irracional ou não, despertasse seus piores medos. Em “O Corvo” a forma se apresenta de maneira polida e controlada, deliberada e sistemática para cumprir seu objetivo: causar imersão e emoção, ou, como disse o próprio Poe em seu ensaio, um “efeito”.

Desde que foi descoberta pelo mundo, “O Corvo” ganhou inúmeras traduções, releituras, paródias e tributos em língua portuguesa. A primeira tradução de que se tem notícia, a qual aliás segundo os moldes atuais seria considerada mais releitura que tradução, foi a do grande mestre ficcionista brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis. Publicada em 1883 na revista “A Estação” com base na tradução de Baudelaire, a versão machadiana do poema de Poe é reverenciada e detestada em igual medida e, apesar de pouco ter mantido da forma e do ritmo da obra original, é por si só também uma obra de grande valor crítico. Décadas mais tarde, foi a vez de outro mestre da literatura lusófona, o poeta português Fernando Pessoa, contribuir com aquela que é até hoje a tradução mais conhecida e talvez a mais bem aceita pela crítica.

Publicada pela primeira vez na revista Athena em 1924, a tradução de Pessoa foi anunciada como “ritmicamente conforme o original”, e para muitos, como o tradutor e professor Paulo Henriques Britto, cumpre com maestria aquilo a que se propõe. Após Pessoa vieram outras traduções, algumas das quais têm seu lugar de destaque na crítica, como por exemplo aquela

do mineiro Milton Amado, considerada pelo tradutor e crítico Ivo Barroso como a que melhor verteu o efeito da obra original em todos os aspectos. Nesta pesquisa, no entanto, para fins de análise, será usada a tradução de Pessoa, pois, apesar de não ser brasileira e de já não soar tão natural aos ouvidos das novas gerações, segue sendo exemplo de zelo quanto à forma, além de ser, conforme já foi dito, a mais conhecida. Nossas traduções próprias de ambas as obras poéticas aqui estudadas, feitas à luz desta pesquisa, farão parte do apêndice que se segue ao trabalho.

Entre as muitas interseções que existem entre “O Corvo” e “Solfieri” figuram a ambientação noturna, a figura feminina etérea e virginal ligada diretamente à morte (o que leva a uma relação de flerte e fascínio entre os narradores-personagens e a morte em si) e a progressão emocional - do tédio e indiferença à melancolia e ao descontrole que se vê no ápice das histórias. Ambas as duplas de obras selecionadas para a análise apresentam, em seu enredo, a progressão emocional crescente e inversamente proporcional ao equilíbrio da mente: o estado mental dos narradores-personagens se deteriora à medida que se entregam às emoções - luto, culpa, agressividade, medo, vício, entre outros a ser investigados - e se deixam engolir por elas. Tal entrega, presume-se, em caráter anterior a qualquer análise mais aprofundada, invariavelmente leva o narrador-personagem a uma espiral de autodestruição que se estende aos demais personagens, que cercam o narrador-personagem que se descontrola.

A vítima mais notável de tal descontrole, uma constante nas quatro histórias selecionadas, é a figura da mulher, que se já não inicia a narrativa morta, encontra sua destruição antes que a história chegue ao fim. Se no primeiro par de obras (“Solfieri” e “O Corvo”) é, ao menos à primeira vista, justamente a obsessão dos narradores pelas respectivas figuras femininas que os leva à ruína como se fossem essas donzelas mortas-vivas sereias arrastando-os para as profundezas, não se pode dizer que no processo de deixar-se matar pelo desejo, os narradores não acabem retornando o dano, quer eles tenham sido de fato causados diretamente pelas donzelas, quer não. Já em “Gennaro” e “O Gato Preto”, discutem-se os limites que separam um homem são da loucura. Ambos os narradores alegam ter sofrido um processo de decadência que os transforma de homens bons em criminosos que muitos considerariam loucos, embora eles jurem não o ser.

Em ambas as duplas, há o constante conflito entre a razão/pensamento lógico, que visa sempre duvidar dos elementos fantásticos ou de grande intensidade emocional que os cercam. Conforme há de se exemplificar em capítulos posteriores, os narradores sentem,

invariavelmente, a necessidade de explicar as circunstâncias que os levaram ao descontrole – e ao desespero.

1.3 - Quando a alma adoece: definindo o desespero

Antes que este trabalho se volte a seu propósito principal, que é analisar as obras do corpus quanto à presença e à representação do desespero pela voz dos narradores-personagens, pretende-se discorrer sobre o que tem sido escrito a respeito do desespero, a fim de melhor definir o conceito.

A etimologia da palavra tal qual a conhecemos, por si só, como costuma acontecer, já nos revela indícios a respeito de seu significado: advinda do latim *‘desperare’* - o ato de perder a fé ou a esperança - o vocábulo que usamos na língua portuguesa, *‘desespero’*, e suas irmãs gêmeas multivitelinas - correspondentes de demais línguas latinas e mesmo a variante inglesa, *‘despair’* ou *‘desperation’* - desde a raiz já remete a conceitos como fé, esperança e expectativa. Na versão francesa do vocábulo, *‘désespoir’*, tais origens se fazem ainda mais claras: fundem-se desespero e desesperança de modo a torná-los indistinguíveis. Não foi no latim, no entanto, que nasceu essa correlação, visto que antes que tal língua fosse falada, os gregos já tinham uma palavra cuja romanização aproximada seria “anelpistos”, traduzida como desespero tanto para o francês, no *A. Bailly Dictionnaire Grec-Français*, quanto para o inglês, no *Liddell and Scott’s Greek-English lexicon*. Ambas as publicações também trazem nos verbetes a relação com a perda da esperança e da coragem.

Uma breve busca pelo significado da palavra em outras fontes de consulta nos leva a verbetes como “condição excessiva de desânimo em que uma pessoa se sente sem capacidade para realizar alguma coisa; desalento”; “estado de espírito que faz com que alguém acredite estar num momento sem saída; desesperança”; “sentimento de angústia ligado, geralmente, ao descontrole”; ou, ainda, “excesso de irritação, raiva ou cólera.”

Estabelece-se, portanto, já no campo semântico, a relação entre o desespero, o desequilíbrio e o descontrole, tanto de ações quanto de emoções. Ainda que o vocábulo tenha estado presente desde os primeiros escritos humanos, a noção de desespero, nas ciências como na literatura,

teve pouco protagonismo ao longo das eras: o que sabemos a seu respeito, limita-se à ideia do eterno vilão coadjuvante na trama alheia: uma espécie de névoa tóxica a se temer e evitar ao máximo.

Apenas em 1849 o desespero tornou-se personagem-título, quando o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard apresentou ao mundo sua obra “A Doença até a Morte” - título às vezes adaptado em português como “O Desespero Humano” - inteiramente dedicada ao conceito. Quase dois séculos mais tarde, ele segue sendo o único a tê-lo feito. O livro, dividido em duas partes, tem cunho extremamente religioso, o discurso muitas vezes ultrapassando os limites do proselitismo, porém mantendo-se coerente com a linha de pensamento de seu autor, considerado o pai do existencialismo. A primeira das duas partes, cujo título é “A doença mortal é o desespero,” é das duas a mais pertinente para os fins desta pesquisa. Ao longo de suas páginas, o leitor é apresentado ao conceito de “eu” e sua relação com o desespero. Sendo o desespero, segundo Kierkegaard, uma doença que diz respeito ao “eu”, torna-se impossível falar de sua definição de desespero sem antes definir em que consiste o “eu,” o qual ele determina/denomina como espírito, como “uma relação que se relaciona consigo mesma” e uma síntese, conforme se pode conferir no trecho abaixo:

O homem é espírito. Mas o que é espírito? É o eu. Mas, nesse caso, o que é eu? O eu é uma relação que se relaciona consigo mesma, ou esta propriedade que a relação tem de se relacionar a si mesmo; o eu não é a relação, mas o fato de que a relação se relaciona a si mesma. O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, em suma, uma síntese. Uma síntese é uma relação entre duas coisas. Deste ponto de vista, o homem não é ainda um eu. (KIERKEGAARD, 1980, p. 171)

Uma vez explicitado o que há de se considerar como “eu,” a obra prossegue a apresentar seu protagonista, que é também o nosso. Sendo o “eu” a síntese e uma relação que se relaciona consigo mesma, o desespero se dá quando essa síntese, essa relação entre impulsos, entra em desarmonia e desequilíbrio, afastando o homem de seu eu-espírito, o qual o texto relaciona inquestionavelmente ao divino, ao poder criador e à fé. O título, “A Doença Mortal,” é uma alcunha atribuída ao desespero, assim chamado pois leva a um eterno processo de morrer do espírito, a uma tortura infinita, visto que o “eu”, o espírito que habita o corpo do homem, essa eterna relação que se relaciona consigo mesma, não pode morrer. Trata-se, ao contrário da carne finita, de uma essência imortal que transcende a morte, seguindo uma jornada que pode afastá-la ou aproximá-la de seu poder criador e, conseqüentemente, de seu propósito de si, propósito este que é, segundo Kierkegaard, indissociável da harmonia com o poder divino. O

desespero seria então uma relação de fascínio e privação da própria morte, da própria ideia de um fim para o sofrimento. Vê-se claramente nas considerações do filósofo existencialista a irremediável vinculação entre o desespero e a impossibilidade de superá-lo pela morte do corpo físico, conforme se confere abaixo:

O desespero é, portanto, a “doença mortal”, esse suplicio contraditório, essa enfermidade do eu: eternamente morrer, morrer sem todavia morrer, morrer a morte. Porque morrer significa que tudo está acabado, mas morrer a morte significa viver a sua morte; e vivê-la um só instante, e vivê-la eternamente. Para que se morresse de desespero como de uma doença, o que há de eterno em nós, no eu, deveria poder morrer, como o corpo morre de doença. Ilusão! No desespero, o morrer continuamente se transforma em viver. Quem desespera não pode morrer; “assim como um punhal não serve para matar pensamentos”, assim também o desespero, verme imortal, fogo inextinguível, não devora a eternidade do eu, que é seu próprio sustentáculo. (KIERKEGAARD, 2010, p.32)

Assim sendo, prossegue-se a afirmar que o desespero seria algo inerente à condição humana, estando presente em intensidades diversas na vida de todos e que, quanto mais consciente o homem se torna de seu próprio desespero, mais consciente se torna também da conexão do mesmo com a eternidade e com seu “eu”. Há, de acordo com Kierkegaard, um conflito inesgotável entre a importância dada pelo “eu” à temporalidade e a busca de sua imortalidade. Afirma-se, também, que não ter consciência de ser desesperado é precisamente uma forma de desespero. Destaca-se abaixo:

Assim como talvez não haja, dizem os médicos, ninguém completamente são, também se poderia dizer, conhecendo bem o homem, que nem um só existe que esteja isento do desespero, que não tenha lá no fundo uma inquietação, uma perturbação, uma desarmonia, um receio de não se sabe o que de desconhecido ou que ele nem ousa conhecer, receio de uma eventualidade exterior ou receio de si próprio. (KIERKEGAARD, 2010, p. 37)

O livro nos traz exemplificações de variantes diversas do desespero, como o desespero “fraqueza” ou do imediato, que seria a perda e distanciamento da eternidade diante do temporal. Considerado uma variação impotente do desespero, não chega a constituir ato, permanecendo restrito ao sofrimento passivo, causado por fatores externos, não pela consciência do “eu”. À medida que cresce a consciência do “eu”, o desespero torna-se “desafio,” ou desespero do infinito.

Para o pesquisador Ranis Fonseca de Oliveira em sua dissertação “O desespero e a angústia na filosofia de Kierkegaard” (2009), “entender o desespero sob a dupla categoria do finito (o que

limita) e o infinito (o que dá a extensão) significa tentar compreender o eu como síntese” (p. 39). E, ainda acerca do eu, pondera: “O ‘eu’ é liberdade. Embora o homem seja originalmente uma síntese do finito e do infinito, ele é uma relação permanente que se opera por meio da liberdade” (OLIVEIRA, 2009, p. 38).

Na segunda parte do livro de Kierkegaard, intitulada “O desespero e o pecado,” tece-se de maneira ainda mais contundente a relação do desespero com a fé, especificamente a cristandade. Não se tarda a afirmar que desespero e pecado seriam a mesma coisa, e então seguem-se longas defesas da fé cristã que incluem comparações não muito imparciais das noções cristã e clássica de pecado, além de argumentos que visavam justificar por que a lógica desenvolvida em sua obra se aplicaria somente à noção cristã de fé e divindade - no caso, por que somente a cristandade, vivida em sua absoluta integralidade, poderia extirpar o desespero da vida do homem. Há também novas apresentações de subdivisões das variedades de desespero, estas indistinguívelmente ligadas à fé cristã e realmente não aplicáveis fora desse contexto. Por esta razão, pouco ou nada se verá de “O desespero e o pecado” para exemplificar o desespero nas obras analisadas. Mesmo em “A doença até a morte”, pode-se ver em diversos momentos um discurso de crítica e ataque às fés denominadas ‘pagãs,’ consideradas como inferiores, bem como ao homem dito ‘natural’, ou seja, o homem que não reconhece na cristandade sua salvação. Kierkegaard, tamanha era sua convicção na superioridade da cristandade, afirma que o homem natural estaria para o homem cristão tal como o animal estaria para o homem.

O presente trabalho leva em conta que a obra de Kierkegaard foi escrita, publicada e difundida em tempos anteriores à discussão a respeito de tolerância e liberdade religiosa - tempos em que qualquer noção de espiritualidade fora da cristandade não era discutida nem estudada sob outros pontos de vista que não os da Igreja que os vilanizou. No entanto, a fim de favorecer os valores vigentes de inclusão e respeito, esta pesquisa não pretende favorecer os preceitos de nenhuma religião acima das demais. Segue-se, portanto, daqui em diante, considerando para fins de análise uma ideia mais abrangente de fé, que inclui não só representações diversas do divino e do sagrado, mas também qualquer senso de propósito superior ou busca por uma força maior, sobrenatural ou divina, que possa pôr em equilíbrio os impulsos de finitude e infinitude do ser humano. Ainda neste capítulo, discorre-se de maneira mais ampla acerca do conceito de divindade e sua conexão com os temas encontrados nas obras do corpus desta pesquisa na segunda parte deste capítulo. Contudo, atesta-se desde já, independente da religião defendida

pela obra, a conexão indissolúvel entre o desespero e a fé. No Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano, publicado pela primeira vez em Turim no ano de 1971, o desespero é mencionado em três verbetes: “desesperança”, “pecado” e “existencialismo”. Em cada uma dessas aparições, surge trazendo o significado kierkegaardiano, que serviu como base para filósofos posteriores.

Vale notar que não foram encontradas, durante o tempo em que esta dissertação debruçou-se sobre a noção de desespero, divindades em quaisquer panteões que tivessem entre seus domínios principais o desespero. Este, embora muito presente nos mitos clássicos, retorna à posição de coadjuvante e torna-se consequência: nos mitos, o desespero é o que enfrentam aqueles que desprezam os deuses. Há que se admitir o sentido que faz esse fato: sendo o desespero a perda da fé e da esperança, a existência de um deus ou deusa que representasse a falta de fé seria algo no mínimo contraditório. Não existe um único deus ou deusa do desespero, pois todos eles, ao se depararem com o escárnio e o abandono de um fiel, se tornam deuses do desespero.

Assim sendo, não há na literatura clássica alguma representação de uma personificação do desespero que se possa relacionar com as postulações de Kierkegaard. A contemporaneidade, contudo, tratou de nos oferecer, ainda que de maneira ficcional e um pouco tardia, essa deusa incomum e paradoxal: entre 1989 e 1996 foi publicada a história em quadrinhos “Sandman”, um dos trabalhos mais conhecidos do escritor inglês Neil Gaiman. Introduzida na edição de número 10, intitulada “A Casa de Bonecas”, a personificação do Desespero que nos traz Gaiman é um dos sete Perpétuos - seres definidos na própria obra como “uma família de seres conceituais, descritos como ‘ideias envoltas em algo semelhante à carne.’” Irmã gêmea de Desejo, Desespero é predominantemente retratada como uma mulher obesa sempre nua de expressão sempre sombria, mal-humorada e cansada. Sua morada é um chamado reino cinzento tomado de névoa onde ratos transitam livremente, inclusive por seu corpo. Seu sigilo - objeto ou forma que lhe serve de conexão com outros seres e mundos - é um anel com um anzol, o qual ela constantemente usa para dilacerar a própria carne a fim de se distrair do próprio estado. Em um texto publicado ao fim da edição 43, consta a seguinte descrição de Desespero:

Desespero, irmã e gêmea de Desejo, é rainha de seu próprio domínio sombrio. Diz-se que, dispersas pelo seu reino há uma infinidade de janelas penduradas no vazio. A cada janela aberta, uma cena diferente se revela. Em nosso mundo, essas janelas são vistas como espelhos. Assim, um indivíduo perturbado pode olhar no espelho e ver Desespero como reflexo. Seus olhos são da cor do céu, naqueles dias

cinza e úmidos que desbotam o significado do mundo. Sua voz vai pouco além de um sussurro. Desespero diz pouco, mas é paciente. (SANDMAN, 1994, p.29-30-)

Ainda sobre seu reino, na edição 41, há a seguinte afirmação/declaração a respeito das janelas-espelhos que a cercam: “Em seu mundo há muitas janelas, cada qual mostrando uma existência que a ela sucumbiu - algumas por um momento apenas, outras por toda uma vida.” Algumas edições mais tarde, Destruição, outro dos Perpétuos, diz, mais uma vez fortalecendo os vínculos etimológicos que o nome de Desespero evoca: “Nossa irmã (Morte) define a vida, assim como *Desespero a esperança*, ou Desejo a ojeriza, ou Destino a liberdade” (SANDMAN, 1994, grifos meus).

A principal divergência entre a Desespero personagem de Gaiman e o desespero kierkegaardiano se dá pelo fato de que a visão de Gaiman não comporta a noção kierkegaardiana de que nem todo desespero é consciente e que muitas vezes não se ter consciência do desespero é um alarmante sintoma de sua presença. Na edição 31, “Três Setembros e Um Janeiro”, acontece uma aposta entre Desespero e Sonho envolvendo um humano verdadeiramente desesperado cuja imagem aparecia em um dos espelhos do reino sombrio da Perpétua. Ela então duvida que o Sonho possa fazer qualquer coisa para salvá-lo das garras dela própria e de seu gêmeo Desejo. O Sonho, após aceitar a aposta, analisa o humano em questão e percebe que este sonha apenas com o passado, visto que havia perdido tudo aquilo que lhe era caro e lhe dava propósito na vida. Manda-lhe então um novo sonho com um novo propósito que passa a preencher a vida do homem, que, por sua vez, deixa de ser desesperado. Mesmo quando Desejo entra em cena e tenta induzi-lo a desejar algo que não pode ter, o homem se mantém firme: era feliz sendo quem era e, portanto, não precisava de mais nada. Frustrada, Desespero teve que admitir sua derrota perante o irmão mais velho. Ao assistir a morte do mortal em questão, declara: “Parece que fracassei. Você é um louco digno de pena, morrendo na sarjeta, debaixo da chuva... mas você nunca entrou em desespero.” (GAIMAN, 1993 p. 27).

O propósito que manteve vivo aquele homem e que tirou o domínio de Desespero sobre ele não era algo especialmente edificante, tampouco havia nele alguma real virtude. No entanto, sua ‘cura’ foi reconhecida pela Perpétua.

As visões de Gaiman e Kierkegaard sobre desespero, embora distantes no tempo e no que as motivou, têm em comum pontos vitais, como a inevitabilidade de sua presença - ainda que

branda ou breve - uma vez que se vive, e sua ligação com a consciência de si e o senso de propósito; com a esperança, o desejo e a fé; com os cantos íntimos, obscuros, da alma humana e certa busca por transcendência, por escapar de um estado em que se encontra. Em ambos os casos, também, o desespero leva o homem a um comportamento autodestrutivo, a uma queda vertiginosa. Desespera-se de si por olhar-se e não se ver: no caso, por não ver em si nada daquilo que lhe traria real propósito - a desarmonia com a energia criadora ou divina, seja por não a enxergar minimamente em si quanto por enxergá-la e persegui-la com demasiada prepotência a ponto de perder-se nela. Desse desespero de perder-se em si mesmo se faz a conexão com os espelhos - os reflexos do eu. Por isso Gaiman retrata Desespero sempre a olhar de volta do outro lado do espelho, tomando a forma dos reflexos das existências que domina.

Traçada, enfim, a trajetória do desespero e suas definições segundo aqueles que lhe prestaram maior atenção -- até onde sabemos--, nas partes seguintes deste capítulo relaciona-se o desespero, tal qual foi delineado acima, com temáticas presentes na literatura gótica e nas quatro obras que compõem o corpus, de modo a identificar representações do sagrado, do divino e expressões de fé ou de ausência de fé, de maneira a criar uma base para a análise. Em seguida, reflete-se sobre a relação eu-outro e como o desespero do narrador-personagem encontra-se refletido em cada elemento a seu redor, desde a própria linguagem até outras personagens e demais elementos do texto e da história.

CAPÍTULO 2 - ALMAS MALDITAS NA NOITE: DESESPERO E A TEMÁTICA GÓTICA

Uma vez definidos os contornos do desespero, discutimos, a seguir, por que meios o desespero estaria ligado às temáticas da literatura gótica, mais especificamente àquelas presentes nas obras do corpus, e assim estabelecemos por que lente analisamos o tema no presente trabalho. A partir da conexão direta que se procura fazer entre o desespero, a fé e o “eu”, investigamos, a fim de se construir uma base para a análise, como se manifestam, na ficção gótica, a fé e o “eu”, tecendo reflexões que possibilitam que se busque manifestações do desespero nas obras.

Conforme afirmamos anteriormente, não foram poucos os que associaram a literatura gótica ao profano e ao blasfemo. As obras que apresentaram tais temáticas, bem como seus autores, foram chamadas “satânicas” e “sem Deus”, frequentemente associadas a transgressões infantis de uma juventude desviada - um lúdico grotesco que representava a cisão com o divino e a rebeldia contra Deus. De fato, quando se recorre ao senso-comum para se definir o que seria o divino e o sagrado - em especial como tais noções eram vistas e contempladas no contexto da escrita dessas obras, ainda que não se possa dizer que as coisas tenham mudado por completo - pode não parecer exagero afirmar que a única relação das temáticas góticas com o divino seria a de ruptura.

Contudo, ao analisar o já mencionado ensaio de Edgar Allan Poe, “A Filosofia da Composição”, percebe-se que o ultrarromântico estadunidense relacionou explicitamente sua escolha temática - na verdade, a poesia em si, como um todo - à elevação da alma de maneira prazerosa, efeito este que seria imprescindível a qualquer poema digno de tal nome. A indissociabilidade entre poesia e espírito, para Poe, é devida à crença pessoal do escritor de que “O prazer que é ao mesmo tempo o mais intenso, o mais puro e o que mais eleva” (2019, p.53) seria aquele cuja inspiração vem da contemplação do belo. A Beleza era, segundo o autor, o verdadeiro território da poesia, e tudo na poesia deveria existir em sua função. Essa era uma das opiniões mais firmes do autor de “O Corvo”, que defendeu tal ponto de vista também em outros artigos. Independentemente das posições políticas que possam ter inspirado tamanha paixão na defesa dessa concepção de poesia, é indiscutível o caráter espiritual que Poe atribui ao fazer poético. Para que não restasse dúvida quanto à associação dos termos “alma” ou “elevação do espírito” a um suposto propósito místico, o próprio autor, de forma veemente,

definiu a Beleza como “essa exata elevação intensa e pura da *alma* - *não* do intelecto nem do coração.” (2019, p. 53, grifos do autor). Ademais, Poe afirmou ser a Beleza o principal propósito de um poema, em oposição à Verdade - satisfação do intelecto - ou à Paixão - excitação do coração - os quais, segundo o autor de “O Corvo”, jamais poderiam ser o propósito principal de uma obra, podendo existir nela apenas para servir à Beleza e elevá-la à potência máxima desejada.

No mesmo texto, Poe interligou à reverência da Beleza a preferência ultrarromântica por um tom poético melancólico, a partir da reflexão de que a contemplação do belo, de qualquer natureza, desde que em sua intensidade máxima, tende a levar inevitavelmente às lágrimas. Chega-se, portanto, à Morte como meio para se alcançar um tom melancólico. E para elevar a Morte ao mais poético dos temas, a solução de Poe foi associá-lo diretamente à Beleza - lembrando que por Beleza entende-se aquilo que eleva a alma! - esta representada na figura de uma mulher. Dessa linha de raciocínio surgiu a famigerada frase “a morte de uma mulher bela é, sem sombra de dúvida, o tema mais poético do mundo.”

Pode-se, portanto, afirmar sem exagero que a figura da mulher como encarnação do belo e puro em Poe - ou ao menos em “O Corvo” - é uma representação do divino, daquilo cuja pureza está acima da banalidade e da corrupção do mundo dos homens. Ainda em Poe, haveria/há relação entre esse divino, essa elevação do espírito, e as temáticas sombrias e melancólicas: uma coisa levaria à outra, inescapavelmente. Segundo esta leitura, pode-se dizer que as noções do divino e do soturno caminham de mãos dadas, e desse flerte nasce esse tipo de arte e seu apelo.

Não seria Poe, no entanto, nem de longe, o único em cuja obra se percebem tais associações. Para além da frase de Goethe sobre “o eterno feminino” que “nos arrebatava para o alto”, também pode-se fazer tais leituras na obra de nosso representante nacional, Manoel Antônio Álvares de Azevedo. Em artigo publicado em 2016, na revista *Opiniões*, a pesquisadora Tereza Cristina Mauro discorre sobre a profanação da beleza feminina em *Noite na Taverna* e conclui que, em Álvares de Azevedo, de maneira semelhante ao que se percebe em Poe nos parágrafos acima, a mulher representa o ideal inalcançável de pureza e beleza, ideal este que, quando posto em contraste com as mazelas do mundo, se intensifica a ponto de exercer irresistível fascínio. Invariavelmente, todas essas mulheres angelicais são arruinadas pelo contato com o mundo e com os homens; especificamente, arruinadas pela busca tresloucada desses homens por alcançar a perfeição e o sublime. Na prosa alvaresiana, é a mulher que é retratada como sendo

vítima da mácula dos homens, visão essa que contrariava o senso religioso da época, segundo o qual a mulher seria impura, portadora do pecado original.

Uma vez que se considera a ligação entre a figura feminina nas obras estudadas e a espiritualidade, vale examinar a questão do papel que exerceriam tais figuras no desespero desses narradores. Por essa razão, é preciso investigar as possíveis ligações entre o feminino, o desespero e a fé de modo a traçar o fio que une essas três ideias.

Estabelecemos como ponto de partida para traçar essa trajetória o próprio Kierkegaard com seu “A doença até a morte”: o filósofo dinamarquês relaciona a beleza feminina idealizada, por ele chamada “feminilidade na flor da idade”, ao desespero, conforme se confere abaixo:

O desespero é justamente a inconsciência que os homens estão do seu destino espiritual. Mesmo aquilo que para eles é mais belo e adorável, a feminilidade na flor da idade, toda ela alegria, paz e harmonia, mesmo esta é desespero. É felicidade, sem dúvida, mas será a felicidade uma categoria do espírito?

De modo algum. E no seu fundo, até na sua mais secreta profundidade, também habita a angústia que é desespero e que só aspira ocultar-se aí, pois não há lugar mais na predileção do desespero do que o mais íntimo e profundo da felicidade. Toda a inocência, não obstante a sua paz e segurança ilusórias é angústia (...)

E assim o que é mais belo e mais adorável, a feminilidade em flor, é, todavia, desespero. (KIERKEGAARD, 2010, p. 41)

Ao contrário do que se observa nas obras de Poe e Álvares de Azevedo, no entanto, para Kierkegaard, a mulher não representa o divino ou um ideal a ser alcançado, mas uma distração; um fator alienante à elevação do espírito e que, portanto, por si só é desespero, não por representar a memória do eterno e inalcançável, mas por representar, justamente, seu esquecimento. Tamanha distância Kierkegaard acreditava haver entre a mulher e o divino, que sequer considerava que a maior parte do que dizia se aplicasse a mulheres. A mulher, a seu ver, seria tão mais distante de Deus do que o homem que sequer seria capaz de vivenciar a variante mais ativa do desespero, na qual o indivíduo se perde na busca pelo divino. E, mesmo ao discorrer sobre as manifestações do desespero que, a seu ver, seriam cabíveis a mulheres, Kierkegaard refere-se majoritariamente a homens, reduzindo a figura feminina a mero artefato ilustrativo: quando não servia para exemplificar comportamentos atrelados à passividade, é mencionada apenas como agente do desespero. À alma feminina, o autor dedicou apenas uma nota de rodapé, na qual explicou o porquê desse posicionamento: baseando-se em um “exame da realidade” como fonte, afirmou ser a mulher uma “síntese inferior”, cujo intelecto não é

familiarizado à lógica. Seriam, portanto, essas criaturas de quem o filósofo dinamarquês fala como se pertencessem a uma espécie completamente alienígena à dele, menos capazes de uma consciência do “eu” intensa o suficiente para formas mais ativas de desespero. Devido a essa suposta condição inferior, segundo o filósofo, a condição feminina estaria ligada, acima de tudo, à abnegação e à subserviência. Nem tudo, no entanto, é inferioridade: o pai do existencialismo, a fim de não deixar dúvidas quanto a seu apreço pelo gênero, reitera que, apesar de serem uma “síntese inferior”, a companhia e a afeição das mulheres seria um “tesouro.” Segue a nota em questão, reproduzida quase na íntegra, dado sua relevância para o argumento que apresentamos:

Um exame psicológico da realidade mostrará que a lógica constata, e que deve portanto dar-se necessariamente, com efeito, e constatar-se-á que a nossa classificação apreende toda a realidade do desespero; não de faça em desespero a propósito da criança, mas apenas de cóleras, porque sem dúvida nela a eternidade só existe em potência; longe de mim, contudo, o pensamento de que na mulher não se possam encontrar formas de desespero masculino, e inversamente formas de desespero feminino no homem; mas trata-se de exceções. Bem entendido que a forma ideal bem raro se encontra, e só idealmente é verdadeira esta distinção entre desespero masculino e desespero feminino. Não existe na mulher esse aprofundamento subjetivo do eu, nem uma intelectualidade absolutamente dominante, se bem que ela tem geralmente uma sensibilidade bem mais delicada do que o homem. Em compensação, o seu ser é dedicação, abandono, sem o que não será mulher. Coisa estranha, ninguém tem com ela a afetação da virtude, nem esse jeito quase de crueldade - e todavia o seu ser é dedicação, e (é isso que é admirável) todas estas reservas, no fundo, não exprimem senão isso. Foi com efeito por causa de todo esse abandono feminino do seu ser que a Natureza, com ternura, armou-a com um instinto cuja sutileza ultrapassa a mais lúcida reflexão masculina e a reduz a nada. A afeição de uma mulher, e como dizem os gregos, esta dádiva dos deuses, esta magnificência, é um tesouro de demasiado preço para ser abandonado ao acaso; mas qual será a lúcida inteligência humana que tenha jamais lucidez suficiente para a confiar a quem de direito? Por isso a Natureza se encarregou dela: por instinto, a sua cegueira vê melhor do que a mais clarividente inteligência, por instinto ela vê para onde inclinar a sua admiração, a quem confiar o seu abandono. Sendo todo o seu ser dedicação, a Natureza assume a sua defesa. Daí vem ainda que a sua feminilidade só nasça por uma metamorfose: quando a infinita afetação de virtude se transforme em feminino abandono. Mas esta dedicação fundamental no seu ser reaparece no desespero, dá-lhe o seu caráter. No abandono, ela perde o seu eu, e só assim consegue a felicidade, só assim recupera o eu, uma mulher feliz, que não se dedica, isto é, que não abandona o seu eu, seja a quem for, não possui a mínima feminilidade. Também o homem se dá, e não o fazer será nele um defeito; mas o seu eu não é abandono (fórmula do feminino, substância do seu eu), e certo que isso não lhe faz falta, como à mulher, para reaver o seu, pois que já o possui; o homem abandona-se, mas o seu eu permanece como uma sóbria consciência do

abandono, ao passo que a mulher, com uma verdadeira feminilidade, se precipita e precipita o seu eu no objeto do seu abandono. Perdendo esse objeto perde o eu, e ei-lo naquela doma de desespero, em que não queremos ser nós próprios. O homem não se abandona desse modo; mas por isso a outra forma de desespero tem a característica masculina: nesta o desespero quer ser ele próprio. Isto para caracterizar a relação entre o desespero do homem e o da mulher. (KIERKEGAARD, 2010, p. 69- 70)

Nota-se que Kierkegaard não deixa também de relacionar, ainda que de forma completamente distinta, a mulher ao sobrenatural, ao afirmar que teria maior intuição e maior compreensão de sentimentos. Tais habilidades, contudo, não seriam para ele senão uma prova da generosidade da Natureza para com seres tão vulneráveis; uma compensação à cegueira feminina - a mesma cegueira que, segundo Kierkegaard, impediria a relação direta entre mulher e divino, firmando a necessidade do intermédio do homem.

Tal concepção vai de encontro às observações de Tereza Cristina Mauro de que, em *Noite na Taverna*, é por meio da mulher que se introduzem nos contos os elementos do fantástico. Segundo a pesquisadora, é por meio da figura das personagens femininas - de uma luz quase etérea em meio à decadência de um mundo dominado por homens vis e corrompidos - que se embaralha a percepção dos protagonistas e é trazida a sugestão do sobrenatural.

Essa conexão entre a mulher e o fantástico, no entanto, não é algo novo, peculiar à prosa alvaresiana ou à poesia poeasca, visado apenas a subverter o *status quo*. Mesmo a concepção kierkegaardiana, e a breve associação feita entre a mulher e o desconhecido, é provavelmente originada de fortes influências culturais que vinham esculpindo ao longo dos séculos a opinião pública a respeito da mulher. Não raro encontram-se ecos dessa associação em todos os setores da cultura, desde a ficção a credices populares. São parte desse reflexo representações que vão das imaculadas santas às terríveis e temidas bruxas, passando por criaturas míticas sedutoras e fascinantes como sereias e fadas e, por que não, também figuras bem humanas como benzedeadas, cartomantes ou mesmo parteiras. Por milênios, a figura da mulher foi, tanto positiva quanto negativamente, historicamente associada à intuição, à emoção, ao místico, misterioso e oculto - em suma, a tudo aquilo que contraria a lógica e foge à compreensão.

De onde viria essa conexão ao mesmo tempo tão clara e tão dissonante entre a feminilidade e o sobrenatural? E, em se tratando de uma associação tão óbvia, tão onipresente, como seria

possível que o status quo, por tanto tempo, estipulasse que a mulher seria indigna de uma verdadeira conexão com o divino?

A fim de buscar resposta para tais questionamentos, este estudo traçou um histórico da relação entre a mulher e a fé que acaba por se estender à conexão entre a mulher e o sombrio e demais temáticas góticas.

2.1 - O Eterno Feminino e o retorno ao divino traído

Contrariando a mentalidade comum que ainda fortalece pensamentos não tão distantes do demonstrado acima, muitos teóricos discorreram acerca das conexões antiquíssimas entre o feminino e o divino e sobre como e por que esse poder foi sistematicamente ocultado com calúnias. Um dos nomes que trazem respostas a este respeito é o da acadêmica britânica Jane Ellen Harrison, reconhecidamente uma cofundadora dos estudos modernos da mitologia grega, em seu livro *Myths of Greece and Rome*, publicado pela primeira vez em 1927. Ainda hoje, as respostas apresentadas por Harrison, embasadas em descobertas arqueológicas e em estudos extensivos dos cultos primitivos e suas origens, seguem sendo corroboradas por diversos estudos posteriores da mesma área.

Além de traçar um histórico das guerras e invasões que deram origem à Grécia Antiga tal qual a conhecemos e de como tais conquistas ajudaram a moldar a fé helenística, *Myths of Greece and Rome* (1927) traz à tona as raízes mais antigas que ligam a humanidade à fé - a própria gênese da ideia de divindade. O culto mais primitivo de que se tem notícia, atesta Harrison, prestava reverência a uma divindade que reinava absoluta, seu poder e soberania incontestados por qualquer presença masculina. Tratava-se de uma Grande Mãe diretamente ligada à natureza, à fartura e à fertilidade - tanto do corpo quanto da terra. Muitas das religiões antigas de diversas partes do mundo originaram-se a partir dessa deusa, ou de figuras a ela análogas - por vezes sozinha, por vezes acompanhada de um consorte.

O fato de enxergarem sua divindade prima como uma mulher vinha da percepção que a humanidade tinha a respeito da origem da própria vida: sabia-se, apenas, que a vida se criava em ventres - das mães ou da terra. Frequentemente as mulheres eram também encarregadas de fazer surgir vida do solo em um ato muitas vezes ritualizado, que consistia em devolver à terra

aquilo que estava morto para que no ventre do mundo ocorresse a transformação entre morte e vida. Por consequência, o poder da mulher estendeu-se também à alimentação e à medicina, ambas por meio do manuseio das plantas. A mulher passou a ser então uma criatura divinizada, sábia, guardiã dos mistérios da natureza, dos segredos da vida e da morte.

E se da maternidade veio a associação com a terra, da falta dela - do ciclo mensal - veio a associação, quase tão antiga quanto a anterior, com a lua e suas fases, bem como a noite. O aspecto divino lunar, no entanto, nem sempre foi associado ao medo: na verdade, tampouco se pode dizer que as faces terríveis se limitariam às representações lunares. Tanto a lua quanto a terra apresentavam ambas as conjecturas. Terra e lua possuíam um lado iluminado - ligado ao amor, à fertilidade e à abundância - e outro lado obscuro - este ligado à escuridão, ao desconhecido e à morte. Se a lua podia se ocultar no céu, cobrir o mundo em trevas e tornar tudo em volta desconhecido e selvagem, também a terra tinha suas profundezas obscuras, que engoliam tudo aquilo cujo tempo na superfície se acabava.

Ao afirmar que a mitologia grega se originou da figura da mãe terra, Jane Ellen Harrison não se refere às versões mais conhecidas do mito grego da criação, mas sim do histórico da religião naquelas terras - do ponto de vista material, não mitológico. O Olimpo - aliás, patriarcalíssimo - tal qual o conhecemos a partir de Homero, bem como suas divindades, representam uma condensação metamorfoseada de diversos cultos primitivos das regiões que compunham o que veio a ser, eventualmente, a Grécia. Muitos dos deuses que conhecemos da literatura clássica seriam, portanto, muito anteriores a Homero e já teriam sido cultuados sob formas bastante distintas daquelas mais conhecidas. Com isto em mente, a afirmação do começo deste parágrafo refere-se ao fato de ter sido uma versão anterior de Gaia a primeira divindade a ter sido cultuada naquelas terras, acompanhada de uma versão ancestral de Urano, o céu.

Em vez de admitir na morada divina a Mãe dos Deuses, admitiu-se como representação máxima do poder feminino a figura da Imperatriz Consorte: Hera, esposa-irmã de Zeus, originada em uma deusa anterior, cultuada por um dos povos conquistados pelos helênicos. Hera representaria, portanto, uma cultura assimilada, apropriada. Uma rainha que se casa com um rei adversário para assegurar a sobrevivência do próprio reino - “uma princesa nativa insubordinada, coagida, mas que nunca se submete por inteiro ao conquistador estrangeiro.”¹²

2- “the turbulent, native princess, coerced, but never really subdued by the alien conqueror.” (HARRISON, 1927, p.11)

(Harrison, 1927, p.11, tradução nossa)² Segundo Harrison, a própria representação do relacionamento de Zeus e Hera como intempestiva e instável se deve a essa origem histórica: seu casamento simboliza a união entre os povos, ou a conquista de um pelo outro. Em certa medida, pode-se afirmar mesmo que o casamento real olímpiano seria uma representação da própria relação entre homem e mulher no patriarcado, marcada pela alteridade e pela dominação.

Embora a representação divina do feminino tenha passado a ter seu poder atribuído ao marido, as conexões entre tal poder e a natureza, bem como os dons da fertilidade, persistiram. O nome de Hera, etimologicamente, remete ao ano, em alusão ao ciclo da terra - as estações do ano em comunhão com o corpo feminino e com a vida da mulher. Há representações de Hera nos três estágios: a donzela, a adulta (*“fullgrown”*) e a viúva. Esse aspecto tríplice que representa as faces do poder feminino em cada fase da vida é uma simbologia que encontra diversos paralelos. A partir dela, será criada, na segunda metade do século XX com a ascensão do neopaganismo, a própria Deusa Tríplice do wiccanismo gardneriano. Voltemos, no entanto, à Antiguidade Clássica, a fim de prosseguir com as representações que então ainda existiam do Sagrado Feminino, mesmo no Olimpo patriarcal. Juntamente com Hera - que com a condição de Consorte, ganhou novos aspectos, epítetos e associações - outras representações do feminino também foram admitidas no Olimpo, embora não oferecessem ameaça à soberania de Zeus. Havia entre os olímpianos deusas associadas à guerra, ao oculto, às artes e às paixões, e quisera a presente pesquisa poder se alongar em cada uma delas. Tal incursão, contudo, resultaria em toda uma outra pesquisa, se não mais. Apressemos-nos, portanto, à parte triste da história: o crescente apagamento deste Sagrado e sua associação ao medonho e sombrio.

A indissociabilidade entre o feminino e o divino não bastou para desencorajar o apagamento: na verdade, é possível dizer que foi justamente da ligação indiscutível entre a mulher e o oculto - sublime ou sombrio - que se originou a perseguição sofrida até os tempos atuais. Após nos debruçarmos sobre o minucioso histórico do medo nas civilizações ocidentais traçado por Jean Delumeau em seu livro “A história do medo no ocidente” (2009), pudemos perceber um padrão que abrange todos os maiores medos que ditaram os rumos de nossa sociedade: desde que se tem notícia, o ser humano se apavora daquilo que desconhece, e daquilo que é incapaz de controlar. Tal pavor manifestou-se de formas diversas e o desconhecido assumiu todo tipo de face, personificando-se tanto em grandes fenômenos naturais quanto em outras pessoas. Temia-se - teme-se até hoje! - os oceanos de superfícies instáveis cujo temperamento pode tragar

navios e cidades ao eterno esquecimento, e cuja imensidão azul esconde em seus horizontes e profundezas uma infinidade de segredos que podem trazer tanto a fortuna quanto a ruína. Da mesma forma, foram temidos os povos que habitavam as terras antes desconhecidas; focava-se nas diferenças tanto externas quanto internas - língua, credo, cor de pele - sem atentar-se às tantas semelhanças. Temia-se o outro e, portanto, temia-se também - talvez principalmente - o sagrado do outro, pois este, aos olhos do invasor, não passaria de forças sobrenaturais tanto inexplicáveis quanto incontrolláveis a serviço do inimigo e que seriam, portanto, também inimigas. A alteridade é o limite entre o milagre e a feitiçaria, entre o sagrado e o profano.

Assim como os mares - as águas em geral, tão místicas e de propriedades múltiplas, imprescindível para a saúde, para a alimentação, para a medicina e para a limpeza; lar de diversas criaturas míticas; utilizadas em rituais religiosos de todo tipo e associadas à clarividência e às emoções - a noite e a escuridão também são temidas desde que se tem notícia, justamente pelo todo que ocultam e os riscos que representam. Naquilo que não se vê pode habitar qualquer coisa. E a humanidade, que não confia naquilo que não pode ver, projeta no desconhecido toda sorte de possibilidade, tornando-o passível de toda sorte de culpa. À escuridão associava-se a própria Morte - a passagem da matéria e do espírito rumo ao Desconhecido - e tudo que Ela já havia levado. Nas próprias profundezas sem luz da Terra que tudo engole, qual cavernas de pavores a serem minerados, o imaginário popular localizava o submundo ou o próprio inferno. Se os mares abrigam sereias e monstros marinhos, nas trevas vivem fantasmas, demônios, metamorfos, mortos-vivos, entre tantos mais. E assim sendo, a noite, essa que acolhe as trevas, passou a ser tida como cúmplice do temível. Foi, portanto, inevitável que tal associação se estendesse à lua, joia máxima do céu noturno, essa que morre e renasce repetidamente diante dos olhos de todos, que transita entre luz e sombra, que retorna do desconhecido apenas para voltar a aventurar-se nele. Associada a fenômenos diversos da natureza - inclusive ao controle das implacáveis marés - a lua, por ser conhecedora do desconhecido, foi acusada pelos que temem o oculto, entre outras coisas, de trazer a loucura e a peste, de prenunciar a morte e outros tipos de mau-agouro. Seria, por ser cúmplice da noite, aliada de satã e de feitiçarias, potencializadora de todos os riscos e aliada de crimes e perversões.

Se a terra e a lua não escaparam da vilanização causada pelo medo, não poderia escapar ao estigma a mulher, ligada a ambas por mistérios que incluem, mas não se limitam à maternidade e aos papéis que a ela foram incumbidos nas primeiras civilizações devido a essa conexão com

a natureza cíclica. A mesma associação que divinificou a figura da mulher também fez dela “santuário do estranho” nas palavras da chamada mãe da psicologia feminista, Karen Horney, em seu “Psicologia Feminina.” A mulher seria, portanto, semelhante à terra e à lua por ser detentora das chaves para o oculto. Se as primeiras deusas foram mulheres, também a maior parte dos monstros eram identificados com o chamado segundo sexo. Conforme atestado por Delumeau, “essa veneração do homem pela mulher foi contrabalançada ao longo das eras pelo medo que ele sentiu do outro sexo, particularmente nas sociedades de estruturas patriarcais.” (2009, p.463)

Assim como o invasor precisa dominar a cultura do povo conquistado sob um falso pretexto de superioridade, uma sociedade patriarcal necessita dominar o feminino - essa face indecifrável da humanidade - e não pode consolidar essa conquista senão por meio de uma mentira similar àquela criada para desacreditar culturas e credos alheios de modo a evitar qualquer subversão; o medo da subversão, por si só, também nascido das mesmas raízes que os demais. Para compensar a suposta deficiência em sua comunhão com as forças criadoras e cíclicas da natureza, Delumeau aponta que “em contrapartida, e de alguma maneira para valorizar-se, o homem definiu-se como apolíneo e racional por oposição à mulher dionisíaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho” (2009, p. 464).

Uma vez que o patriarcado se apropriou da conexão entre o feminino e o oculto para torná-la defeito em vez de qualidade, deu-se então continuidade à subversão das percepções do feminino e tudo aquilo até então a ele atrelado. Mesmo a própria fisiologia que permite os prazeres e capacita o crescimento da vida seria transformada em agente do medo. Da mesma forma como se adorava a luz e temia a treva que dela advinha, como se reverenciava a figura da Grande Mãe ao mesmo tempo que se evitava sua face sombria de Morte, diz Delumeau acerca do homem:

Atraído pela mulher, o outro sexo é do mesmo modo repellido pelo fluxo menstrual, pelos odores, pelas secreções de sua parceira, pelo líquido amniótico, pelas expulsões do parto. Conhece-se a constatação humilhada de Santo Agostinho, ‘inter urinam et faeces nascimur’. Essa repulsão e outras semelhantes engendraram ao longo das eras e de um extremo ao outro do planeta múltiplas interdições. (DELUMEAU, 2009, p.464)

Tal atração, pode-se dizer, transcende o desejo sexual, uma vez que independe dele. Mesmo homens que não se relacionam sexualmente com mulheres costumavam e ainda costumam

apresentar, de outras formas, tal fascínio e admiração pela figura feminina. No entanto, mesmo esses homens que, ontem e hoje, não raro idolatram a figura feminina, elevando-a a um patamar não distante do de deusa, por vezes apressam-se em declarar sua repulsa pela vulva, pela vagina, seus fluidos e segredos. No caso dos homens heterossexuais, a constatação de Delumeau assume cores ainda mais conflituosas: o mesmo corpo que provoca o êxtase também provoca medo e asco. O prazer sexual, por si só, seria demonizado. A sexualidade, por representar a entrega do homem a paixões instintivas e indomáveis em detrimento da razão e do controle - quando não a entrega direta ao feminino - tornou-se o “pecado por excelência” do homem autoproclamado apolíneo, que apegava-se à racionalidade como prova da superioridade que justificava seu poder. Entendia-se, portanto, que a mulher, embora considerada inferior, detinha ainda o poder de retirar do homem, por meio da sexualidade, aquilo de que mais se orgulhava.

O pavor que o homem patriarcal tem da vulnerabilidade, da perda de sua condição superior, traduziu-se ao longo dos milênios no medo da castração, este registrado em diversos mitos, lendas e crendices de origens diversas. Tais representações vão desde interpretações mais literais - vaginas dentadas capazes de decepar o pênis do amante - a versões mais sutis como as criaturas mitológicas que usavam a forma feminina para atrair homens para as profundezas, passando, também, pela crença de que feiticeiras seriam capazes, por meio de suas Artes e em comunhão com os fenômenos naturais a que são associadas, de manipular ou mesmo extinguir o desejo e a virilidade de um homem. Ainda acerca do medo da castração, diz Delumeau:

No inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus. (...) O vazio é a manifestação fêmea da perdição. Assim, é preciso resistir aos turvos apelos de Circe e de Lorelei. Pois, de qualquer maneira, o homem jamais é vencedor no duelo sexual. A mulher lhe é "fatal". Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. (DELUMEAU, 2009, p.467)

Supõe-se, a partir dessa observação, que se criou uma espécie de ouroboros da castração: por medo de se ver castrado, literal ou metaforicamente, o homem de certo modo castrava a si mesmo ao se privar da comunhão plena com a parceira. Por medo de se perder na caverna obscura da Mãe Terra, num abismo dionisíaco tão diferente da zona de conforto de que aprendera a se orgulhar, afasta-se da própria satisfação e disfarça sua covardia e autocontrole.

Obedece a uma corrente de incentivo a essa ruptura, perpetuando ciclos e, ao buscar a aprovação de outros homens igualmente castrados, vira as costas não apenas a mulher, mas a tudo que ela representa - inclusive o divino e o terrível que nela projetam. E, devido a essa recusa, deixam de conhecer toda uma faceta, quiçá várias, de si mesmo e do mundo. A posição de Delumeau relaciona-se também com a de Kierkegaard quando este declara ser a feminilidade em flor, por si só, desespero. De fato, também de acordo com a interpretação que defendemos neste trabalho, a feminilidade que causa desejo pode, sim, constituir desespero, mas por razões contrárias: não seria o afastamento, mas sim o mergulho, a busca ativa da conexão com o divino e com o eu.

Conforme afirmamos acima, a rejeição à vagina e ao útero é símbolo de uma rejeição maior a todo um conjunto de ideias, à subversão de toda uma ordem. A cisão entre razão e intuição, bem como a associação cega de ambos, respectivamente, ao masculino e ao feminino, são noções fomentadas por esse sentimento de alteridade na mesma medida em que lhe servem de combustível. O sexo biológico ou gênero, sejam quais forem, não definem, em nenhum nível, a capacidade mental, emocional ou intuitiva de um indivíduo. A não ser que estejam presos por convenções sociais e por contextos opressivos, homens, mulheres e demais pessoas são capazes de desempenhar quaisquer papéis com que se sentirem mais confortáveis.

A vilanização da mulher e seu afastamento de papéis de poder máximo na fé (e em todo o resto) não é invenção cristã. A esse plano, Harrison relacionou a subversão do mito de Pandora, a primeira mulher da humanidade segundo a mitologia grega. A lenda de Pandora foi preservada para a posteridade, entre outras versões menos conhecidas, por meio dos versos de Ovídio, poeta romano conhecido por suas versões dos mitos bastante alinhadas aos ideais patriarcais de Roma. Ovídio, contudo, obviamente não a inventou, tampouco escreveu o mito conforme suas versões originais. Harrison atenta para a descoberta de cerâmicas antigas que mostram a Grande Mãe Terra - a mesma que era chamada Mãe de Todos os Deuses --emergindo do sol. Uma dessas cerâmicas estaria marcada com o nome “Pandora”. Etimologicamente composto por “pan”, que significa “todo” e “doron”, que significa “presente”, o significado do nome da primeira mulher segundo os mitos gregos pode variar, a depender da interpretação. O significado mais conhecido é “aquela dotada de todos os dons” - em alusão à passagem em que Ovídio descreve que a primeira mulher, feita especialmente para levar a tentação a Epimeteu, foi agraciada pelos deuses com vários dons que a tornaram irresistível. Contudo, pode-se também considerar que seu nome queira dizer “aquela que entrega todos os presentes”, em

referência ao que ela traz para a humanidade. A escolha do que priorizar como seu principal legado - as mazelas da caixa ou a própria condição feminina - cabe inteiramente a cada um. Mesmo a infame caixa a ela associada, a mesma que continha os males que viriam a assolar a humanidade, pode se tratar de uma subversão. A palavra usada por Hesíodo para se referir à caixa, “pithos”, é também atribuída a uma espécie de jarra de argila, usada, dentre outras finalidades, para estocar grãos e vinho ou mesmo para enterrar coisas e até pessoas. Há, portanto, a sugestão de que em versões anteriores, em vez dos terríveis males e da esperança que restaria ao fundo, era a própria Pandora que vinha na caixa como um verdadeiro presente da Grande Mãe para a humanidade. A noção de que a mulher poderia ser um presente divino, no entanto, empalideceu (ou foi empalidecida) ante o mundo patriarcal (HARRISON, 1927, p.56)

Os gregos, infelizmente, não foram os únicos a legitimar o processo de decadência da representação do feminino na fé. A pesquisadora Patricia Monaghan em seu compilado de artigos *Goddesses in World Culture* (2011) atenta para a existência de uma deusa em cultos hebraicos ancestrais,³³ provando que estes não foram sempre tão monoteístas quanto se acredita. Em algum momento, no entanto, o culto a essa deusa foi apagado e, por essa razão, muito do que foi encontrado sobre ela estava de alguma forma danificado - contudo, o simples fato de que ainda se busque a verdade sobre ela e se saiba seu nome, milhares de anos após uma esmerada campanha para erradicá-la, é, por si só, uma amostra de sua força.

Se antes, a figura de uma Grande Mãe Soberana absoluta poderia macular a imagem do Imperador, em dado momento mesmo a figura da Consorte pareceu oferecer perigo, sendo substituída por Maria, que por sua vez simbolizaria um outro tipo de representação do Sagrado Feminino a quem, muito mais em teoria do que na prática, foi retirado o status de divindade. Resta-lhe a alcunha de “santa” e a posição de serva, não parceira de Deus. A Nossa Senhora dos católicos, no entanto, mantém vivas as deusas antigas na boca dos fiéis por meio de epítetos como Rainha dos Céus e Virgem Celestial, os quais já foram utilizados para louvar Isis, Tanit, Hera/Juno e outras. Com as antecessoras, além do símbolo que constitui seu manto azul, Maria partilha a ligação com o milagre da vida e com a virgindade, embora esse conceito tenha sido,

3- Sobre ela, Daniel Cohen (ano) escreveu o artigo “Asherah: Hidden Goddess of the Bible”. Asherah, (também chamada Athirat), era, segundo constam evidências de textos e cerâmicas antigas, cultuada ora como a “Senhora dos Mares”, ora como a “Criadora dos Deuses”, e nos mitos desempenhava diversas funções cruciais nas quais seu poder de decisão não estava subjugado a nenhuma figura masculina, embora ela tivesse um consorte (cujo nome, ao menos um dos nomes, se traduzia como “Senhor”).

como tantas outras coisas, distorcido para melhor atender aos interesses do patriarcado. E, não obstante os esforços para apagá-la e diminuí-la, a Mãe de Deus segue sendo um dos maiores pilares de adoração da fé católica. Ícone máximo da misericórdia e do acolhimento divino, não raro é a ela que recorrem os aflitos em busca de milagres. Em suas falas na mesa de discussão “Literatura e fé - a presença do sacro no ciclo modernista”, a professora Maria Clara Bergemer atenta para a adoção de Maria como parte de uma expressão da fé popular, desenvolvida e praticada por um povo para quem a esperança e a busca pela transcendência seriam indissociáveis da luta por justiça social. Embora essa visão fosse pouco aceita pela elite eclesiástica, ainda assim o povo apropriou-se (ou reapropriou-se) de seus símbolos e criou seus próprios dogmas.

Contudo, é inegável que a expansão da cristandade tal qual a conhecemos contribuiu em muito para que fosse consolidado o pensamento antifeminista que viria, em alguns séculos, a tomar rumos inimaginavelmente sombrios. De guerra em guerra, de conquista em conquista, a humanidade caminhou desde o culto à Grande Mãe até a criação de pensamentos como o de Kierkegaard, este emulando diversos pensadores anteriores, que reduzem a mulher a uma criatura inferior, indigna do divino, alienando-a da própria condição humana ao tratá-la como completamente distinta do homem.

Em seu texto “O martelo das feiticeiras: *Malleus maleficarum* à luz de uma teoria simbólica da história”, publicado em 2020 como prefácio ao terrível *Malleus Maleficarum*, o Martelo das Feiticeiras (voltaremos a falar desse livro, mais adiante), Carlos Amadeu B. Byington traça um histórico das deformações sofridas pelo mito cristão que poderiam ter levado a um capítulo tão sombrio, tão cruel e arrasador quanto as caças às bruxas. Byington atribui à redação do Novo Testamento a misoginização do cristianismo que levou à concepção, séculos mais tarde, de uma aberração como o *Malleus Maleficarum*. O pesquisador também traz à tona evangelhos deliberadamente enterrados nas areias do tempo que mostrariam uma corrente diferente do cristianismo na qual mulheres seriam aceitas como iguais e teriam seus corpos celebrados. Essa Corrente foi eventualmente silenciada por não atender os interesses da elite patriarcal. No mesmo trecho, Byington atenta para a forma como se deu o processo de conversão de Roma à religião de Cristo: de cima para baixo, de forma que a religião se adequou ao poder vigente, não o contrário.

Também Delumeau (2009) aponta que a misoginização do cristianismo se deu por razões externas aos ensinamentos do Cristo ou qualquer preceito ligado à fé. A própria imagem de

Deus e do Cristo Salvador, posta a serviço da classe dominante, deu oportunidade para que o mito cristão sofresse uma subversão parecida com a que sofreram os mitos clássicos e os deuses do Olimpo. Tal subversão levou a uma descaracterização da própria personagem central de tais mitos. Jesus Cristo, de eterno mártir das classes desfavorecidas, passou a ser garoto-propaganda de uma Igreja que ostentava cada vez mais riqueza e opulência, além de autoritarismo. Possibilitada por essa descaracterização e alimentada por ela, ocorre a tomada de uma postura agressiva na disseminação da fé e em seu uso para a manutenção do *status quo*, iniciativa essa que incluía a disseminação do ódio às mulheres e a vilanização de tudo que pudesse ser relacionado às suas representações de maior poder, bem como a continuação da guerra contra a sexualidade e as ditas heresias, que consistiam em qualquer expressão de fé ou prática que fugisse do absoluto controle da Igreja.

E, assim, a elite dominante da época consolidou o papel inferior da mulher na sociedade regida pela religião adotada, porém moldada a seus interesses, e obteve o respaldo de diversos teólogos que atestaram, sem qualquer base além de um feroz apego à ideia da superioridade masculina, a inferioridade espiritual da mulher em comparação ao homem; este sim feito à imagem e semelhança do Altíssimo. Uma vez descreditadas as mulheres e extirpadas de qualquer autoridade e poder de fala, inclusive (e talvez principalmente) no tocante a si mesmas, o homem passou a ter total liberdade para disseminar a respeito do outro sexo todo tipo de calúnia que melhor servisse à narrativa patriarcal. Médicos, amparados no conhecimento acadêmico e em conformidade com os teólogos, desprezavam a vasta sabedoria ancestral que os contrariava e publicavam textos nos quais discorriam acerca da fragilidade física e mental da mulher, então considerada um macho deficiente e um ser humano incompleto.

Paralelamente, as opiniões da parcela da população que não sabia ler eram moldadas por ditos populares, sermões e cânticos pautados no mesmo discurso teológico que pregava aversão ao sexo, à maternidade e ao casamento - o que não surpreende, em se tratando de uma doutrina que prega o celibato como condição para uma vida em comunhão com o divino.

Criou-se, seguindo tal modelo, um abismo no acesso da mulher às noções do divino. Para ser considerada digna mesmo da condição de serva divina, teria que renunciar a todo e qualquer traço, fosse atraente ou repulsivo, de sua humanidade. Ela só podia ser objeto de admiração quando dissociada de seu aspecto natural e sexual, a exemplo dos cultos marianos onde se venerava uma mãe sempre virgem, intocada e inatingível, ideal máximo da abnegação. Nesses tempos, a principal forma que uma mulher tinha de obter alguma emancipação e respeito era

justamente renunciar ao mundo e seguir carreira religiosa, livrando-se assim do terrível manto de esposa e mãe e assumindo o de virgem.

A mulher comum, que envelhecia, adoecia, que tinha emoções humanas, odores e texturas, era constantemente ridicularizada e desumanizada, considerada fonte de infelicidade e indigna de simpatia ou paciência. Seriam, por serem reais, distantes do ideal santificado. E, devido a tamanha distância, seriam sempre consideradas imperfeitas e decepcionantes. Sua beleza, por supostamente induzir ao sexo, era considerada agente da perdição e, portanto, maléfica. A falta de beleza tampouco inspirava confiança ou empatia: a exemplo de Medusa, se a beleza incentiva o estupro, a feiura é atestado do abandono divino; um convite à monstrificação e ao assassinato. A conversa feminina era vista como excessiva, escandalosa e supérflua. Suas emoções, um atestado de fraqueza mental e de caráter. Destaca-se, entre os trechos de pregações e ditados selecionados por Delumeau em seu compilado, um sermão no qual aconselha-se que os homens ocupem suas mulheres - qualquer mulher que estivesse sob sua responsabilidade - com tarefas mecânicas e efêmeras para impedir que pudessem pensar. As mesmas tarefas que antes haviam sido símbolo do poder e da divinificação da mulher - tecer, limpar, alimentar, tratar os doentes, gestar e cuidar dos pequenos - passaram, juntamente com elas, a ser vistas como fardos advindos de uma opressão justificada, que não tardaria a ser legitimada pelas autoridades jurídicas.

Eventualmente, com esse intuito, criou-se um documento tão perverso quanto possível, que Byington considerou “diabólico, na sua concepção e redação” (BYINGTON, 2020, p.34). O livro em questão é considerado o código penal mais antigo de que se tem notícia, usado como guia e seguido à risca pelos Inquisidores da Igreja durante séculos: o já mencionado “*Malleus Maleficarum*”. Separado em três partes, o documento, validado pela Igreja e pela autoridade do Papa, comunica a adoção, pelas autoridades religiosas, de uma mentalidade paranoica de medo e combate ao demônio e seus poderes, deixando claro que aqueles que ousassem discordar de tal postura ou contestar tais crenças seriam imediatamente ostracizados. Em seguida, prosseguem a definir arbitrariamente e de modo a incitar os fiéis uns contra os outros, tudo aquilo que deveria ser considerado como um ‘sinal do mal’. Por fim, tendo como base todo o discurso construído até então, escreve-se sobre a punição devida àqueles que se atrevessem a servir o diabo em vez da Santa Igreja e seu Salvador heroico. Teve respaldo, então, a vilanização de toda e qualquer crença ou prática que se opusesse à hegemonia da Igreja Católica Apostólica Romana. Foram postos em oposição à salvação da Igreja e associados ao

demônio, diversos símbolos de outras fés - o próprio Diabo tendo sido fabricado como uma junção de várias outras imagens. Conforme consta nas citações do prefácio de Byington:

Manifestamente, a Inquisição perseguia o demônio e as bruxas. Na dinâmica simbólica do mito, porém, ela os fortalecia, progressivamente, às expensas da mutilação crescente do herói messiânico de alteridade e da criatividade institucional da Igreja. Aparentemente, a Inquisição protegia Cristo e sua Igreja. Realmente, no entanto, ela os despotencializava como símbolos transformadores, pela patriarcalização reacionária. (BYINGTON, 2020, p.43)

Baseada em falsos ideais de superioridade, construída para fortalecer uma agenda política, a misoginia promovida pela Igreja foi uma campanha muito bem sucedida que deixou profundas cicatrizes ainda hoje visíveis nas sociedades ocidentais. Mesmo hoje, a mulher luta para reconquistar o espaço e o respeito que lhe foram tomados; para fazer ouvir sua voz na academia, na política ou mesmo no âmbito pessoal. Ainda hoje, luta contra expectativas surreais de comunidades que exigem nada menos que a perfeição física combinada a uma onipotência que só pode ser descrita como sobre-humana. Tem, ainda hoje, sua sexualidade desrespeitada, sua existência reduzida a uma ideia compulsória e punitivista de maternidade. As piadas que ainda circulam em mesas de bar e grupos masculinos de *Whatsapp*, que pintam retratos grotescos e repulsivos das sogras e das esposas e rotulam o casamento como algo indesejável aos homens, pouco se distanciam dos ditos populares difundidos séculos atrás. E, como não poderia deixar de ser, ainda nos dias atuais ela é associada com os medos inconscientes, sobrenaturais ou não, que tiram o sono dos homens.

Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que vivemos em um mundo por definição desesperado, violentamente separado de seu divino ou ao menos de uma porção significativa dele. Um mundo órfão de mãe - pior, matricida - e que, desde a consumação desse crime, dessa traição hedionda à divindade primordial deste planeta, encontra-se dividido entre o desejo de retornar a seu seio e o pavor de uma possível retaliação. Não à toa, em mais de um momento na história, povos deixaram-se guiar pela noção de que uma terra prometida verde e fértil, que mana leite e mel, os aguardaria ao fim da jornada. Não à toa, tantos guerreiros entregaram-se à morte na esperança de que virgens os estivessem aguardando no além - ainda hoje, jovens matam e morrem agarrando-se à crença de que o serviço sexual seria um direito inalienável. Não à toa, guerreou-se tanto por terra, por melhores condições de plantio e mineração - e, mimcando a relação do homem patriarcal com sua mulher, também essa busca resultou em destruição para a natureza. Relembrando a observação de Tereza Cristina Mauro sobre a mulher que se destrói ao entrar em contato com o homem, percebe-se um paralelo com a terra: ao buscar o objeto de

sua obsessão, o homem invariavelmente o destrói. E não raro, destrói por tentar dominá-lo em vez de conectar-se a ele. As consequências dessa destruição se desdobram diante de nossos olhos, confirmadas pela ciência. Se na Antiguidade e na Idade Média, o medo do fim do mundo foi disseminado pela fé, hoje é a ciência que anuncia a condenação da humanidade por seus próprios atos contra seu lar, contra o ventre que (n)os gerou.

Tendo em conta o histórico traçado do papel da mulher na fé e as raízes dos medos inspirados pelo feminino e sua conexão com o oculto, o fio que relaciona o divino e a fé ao retrato da figura feminina na literatura gótica torna-se mais evidente. Dessa forma, pode-se relacionar também ao Sagrado Feminino a afirmação de Kierkegaard de que a fórmula que traria o fim do desespero poderia ser definida da seguinte maneira: “(...) orientando-se para si próprio, querendo ser ele próprio, o eu mergulha, através da sua própria transparência, *até o poder que o criou*” (KIERKEGAARD, 2010, p.27, grifo nosso).

Ao se considerar a Grande Mãe em todas as suas formas como o referido poder criador, ou ao menos parte significativa dele, a busca pela conexão perdida com a natureza, com o feminino e até mesmo com o sombrio pode ser considerada uma fuga do desespero, uma forma de buscar a harmonia com a síntese que compõe o “eu.” Buscar o oculto, o macabro e a própria morte, seja ela literal ou encarnada na figura de uma personagem etérea, não raro pode mostrar uma busca intuitiva - ou talvez até intencional, a depender do artista de quem se fala - pelo divino perdido, pelo feminino que foi morto. Assim, o fascínio pelo oculto, pelas trevas e seus mistérios, ao mesmo tempo em que representa a cisão com o divino convencional, pode significar também a imersão no divino subvertido.

2.2- O reino dos espelhos: reflexos do eu no outro

*“Responda ao enigma assim que puder
Ao soar de Notre Dame
Quem é o monstro e o homem, quem é?”
O Corcunda de Notre Dame*

Harrison, ao ponderar que “Não é o deus que vem primeiro e cria o adorador; é o adorador que, à sua própria imagem, cria, imagina e, como se diz na atualidade, *projeta* o deus.”⁴ (HARRISON, 1927, p.48, tradução nossa),⁴ expressa uma visão que comporta todas as noções de divindade apresentadas anteriormente, colocando-as em diálogo direto com o “eu” de uma maneira talvez diferente daquela pretendida por Kierkegaard, porém não (impossível de associar a) incompatível com? seu trabalho. Tanto a Grande Mãe, quanto a Imperatriz Consorte e seu Imperador, quanto o patriarca expansionista que não divide holofotes, são noções de divindade que encontram reflexos na própria humanidade - por isso foram e ainda são cultuados. É por este motivo que, no contexto desta pesquisa, entendemos que cabe ao narrador - na verdade, à narrativa, visto que é por meio dela que conhecemos o narrador - definir em qual representação de divindade encontrará seu espelho; em qual delas encontrará seu propósito e, por consequência, com qual delas há de buscar comunhão ou contra qual delas há de se revoltar.

É possível relacionar essa afirmação de Harrison ao contexto da ficção gótica, especificamente ao uso do demoníaco e do grotesco como espelho indesejado da sociedade. Deuses, demônios e demais manifestações do sobrenatural encontram paralelos na sociedade, no âmago do próprio homem. A ficção do estranho, daquilo que é incompreensível ao mundo e estrangeiro à realidade, ironicamente, trata também dos cantos mais íntimos do coração humano. Tal leitura é corroborada por Byington, para quem o medo instigado pela Igreja Católica ao demoníaco seria uma projeção da sombra e perversão da própria Igreja:

A Inquisição também se julgava, de modo megalomaniaco, purificadora e projetava de forma paranoide sua própria sombra (os complexos culturais inconscientes) nas pessoas hereges que torturava e matava. No entanto, não só não repudiava o humanismo cristão como se fundamentava teologicamente nele para perpetrar seus crimes. (BYINGTON, 2020, p. 36-37)

No Canto XII da Odisseia, ocorre o encontro de Ulisses com as belas e temíveis sereias, criaturas marinhas que imitavam a beleza humana e que produziam um cantar tão irresistível e arrebatador que seria capaz de levar à ruína mesmo o mais forte dos homens. Tamanho era o

4- “It is not the god who comes first and creates the worshipper; it is the worshippers who, in their own image, create, imagine, as we should say nowadays, *projects* the god.” (HARRISON, 1927, p.48)

terror acerca da harmonia das sereias que não havia uma só testemunha de tal som tão sublime e tão terrível. Aconselhado pela deusa feiticeira Circe, Ulisses torna-se o primeiro sobrevivente. O encanto dessa melodia capaz de ameaçar o próprio instinto de sobrevivência dos homens, porém, atravessou os séculos e inspirou diversos autores, instigando reflexões como a de Maurice Blanchot em "O encontro do Imaginário", ensaio onde considera que o canto das sereias era distorcido pelos sentidos confusos e pelas expectativas dos homens. Seria tal canto algo que ao mesmo tempo imitava a voz humana e fugia ao natural, ao comum; uma melodia que embaralhava a percepção do mundo e levava a questionamentos sobre aquilo que se acreditava que se sabia até então. Se o estranho é semelhante, então seria o semelhante também estranho? Seria por verem-se refletidos no canto das sereias que desesperavam e enlouqueciam os homens que o ouviam? Pode-se entender que a fala de Blanchot une-se às de Byington e Harrison sob a leitura de que o estranho é senão uma representação da parte ignorada do 'eu.' O fascínio exercido pela literatura gótica, portanto, não seria apenas devido a uma curiosidade imprudente ante o desconhecido; a um deslumbramento assustado diante de algo inteiramente estrangeiro à realidade. Parte do que exerce tamanho apelo é justamente o quão próxima a realidade estaria de tais retratos sombrios. A humanidade pode reconhecer-se em seus próprios monstros e, portanto, ao relacionar-se com os próprios medos, o 'eu' relaciona-se também consigo mesmo, e seja no enfrentamento ou na rendição, essa relação é sempre desesperada. Fugir de seus medos é, de certa forma, uma ruptura do 'eu' consigo mesmo. Do mesmo modo, enfrentá-los e incorporá-los pode induzir a um vôo alto demais; próximo demais dos raios solares que causam a queda.

Ainda em "O Encontro do Imaginário," Blanchot credita a morte dos marujos ao desespero - especificamente, "um desespero muito próximo do deslumbramento", conforme se confere no trecho abaixo:

Era um canto inumano - um ruído natural, sem dúvidas (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando nele um prazer extremo de cair, que não pode ser satisfeito nas condições normais da vida. Mas, dizem outros, mais estranho era o encantamento: ele apenas reproduzia o canto habitual dos homens, e porque as Sereias, que eram apenas animais, lindas em razão do reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano. Teria sido então por desespero que morreram os homens apaixonados por seu próprio canto? Por um desespero muito próximo de um deslumbramento. Havia algo de maravilhoso naquele canto real (...) o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.

(...)

Segundo outros, era, pelo contrário, tarde demais: o objetivo havia sido sempre ultrapassado; o encantamento, por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles mesmos, a seu canto humano e até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além só representava um deserto. (BLANCHOT, 2005, p.03-05)

Seja pela semelhança ou pela diferença da humanidade, o canto das sereias exercia uma atração mórbida, que levava ao desatino - a um impulso de desaparecimento não muito distante da morte; um masoquismo que o autor descreve como o “prazer intenso de cair.” Um destruir-se ao se aproximar ou se afastar de si - e, proporcionalmente, se aproximar ou se afastar do oculto, do divino - que de imediato evoca os impulsos de que fala Kierkegaard em sua obra. Segundo o filósofo dinamarquês, desespera-se tanto de ser a si mesmo quanto de não o ser; de não conseguir ser o que se quer e de tentar desvairadamente sê-lo.

Desesperando duma coisa, o homem desesperava de si, e logo em seguida quer libertar-se do eu. Assim, quando o ambicioso que diz ser César ou nada não consegue ser César, desespera. Mas isso tem outro sentido, é por não ter se tornado César que ele já não suporta ser ele próprio. No fundo, não é por não ter se tornado César que ele desespera, mas do eu que não deveio. Esse mesmo eu que de outro modo teria feito sua alegria, alegria contudo não menos desesperada, ei-lo agora mais insuportável do que tudo. A olhar as coisas mais de perto, não é o fato de não ter se tornado César que é insuportável, mas o eu que não se tornou César, ou, antes, o que ele não suporta é não poder libertar-se do seu eu. (KIERKEGAARD, 2010, p.177)

O desespero, segundo Kierkegaard, está simplesmente em existir; o próprio ‘eu’, a menos que em total harmonia com seu poder criador, constitui desespero. É, no entanto, virtualmente impossível relacionar-se consigo e com o mundo sem conflitos de qualquer natureza. Em um mundo que rompeu com a própria natureza e que rejeita as próprias sombras, a satisfação plena torna-se inalcançável. A busca por tal satisfação torna-se, portanto, fadada ao fracasso e, por definição, desesperada - sem esperança. Do mesmo modo, desistir da busca por sabê-la malfadada é também desespero. Em ambos os casos, o ‘eu’ mergulha em uma espécie de queda livre onde a perspectiva piora com o passar do tempo. Um processo eterno de se ferir para continuar existindo

Ainda em conformidade com a síntese Kierkegaardiana e o prazer intenso de cair de que falou Blanchot, é importante observar que, em sua “Filosofia da Composição”, Poe também faz

menção a uma espécie de desespero marcada por impulsos apaixonadamente autodestrutivos. Segundo o autor, o narrador de seu célebre poema provoca a própria dor ao projetar as perguntas já sabendo a resposta. Projeta no pássaro a sua dor, personificando nele, emprestando as palavras do próprio Poe, a “Lembrança Dolorosa e Infindável” (POE, 2019 p.63). Da mesma forma, antes a viera projetando na mobília do quarto - razão pela qual o autor escolheu tal lugar como cenário. Seu desespero estaria em cada peça de mobília descrita, em cada pergunta feita ao pássaro e também em cada resposta repetida e antecipada.

Faz perguntas de caráter mui diverso - perguntas cuja resposta ele guarda apaixonadamente no coração - fá-las movido em parte pela superstição, em parte por aquela espécie de desespero que encontra prazer em torturar-se - fá-las não por acreditar no caráter demoníaco ou profético da ave (a qual, a razão lhe assegura, apenas repete uma lição decorada), mas por experimentar um prazer mórbido ao formular perguntas que serão respondidas, tal como ele já espera, com nevermore, a mais deliciosa, por ser a mais intolerável, das dores. (POE, 2019, p.57)

As palavras de Poe acerca de seu poema mais famoso e os artifícios usados para evocar as emoções desejadas, entre elas o desespero, no contexto específico deste trabalho, dialogam sinergeticamente com o texto “O Sujeito Lírico Fora de Si”, de Michel Collot, o qual aborda justamente tais projeções externas do eu. Segundo o estudioso francês, o sujeito lírico não se pertence, tampouco tem acesso às suas verdades íntimas de qualquer outro modo que não pelas reverberações externas de seu ser. Rendido pela palavra, o sujeito, que existe por meio da linguagem e nela se define, transborda de si e é nesse transbordamento que se faz conhecer. Dessa forma, afirma, “é no ato de enunciação que ‘Eu é um outro-’” (COLLOT, 2004, p. 169).

Tais saídas de si, que para Collot “pode ser tanto *ek-stase* quando exílio” (COLLOT, 2004, p.165) ao passo que pode levar tanto a uma elevação quanto a um afogamento do “eu”, são mais regra do que exceção - eis mais uma convergência com o desespero e suas manifestações, além do fato de que estaria interligado aos excessos emocionais, à parte de si que foge ao controle. O ‘eu’ não se limita à pessoa - o ser humano é também aquilo que enxerga, aquilo que sente, aquilo que expressa. E, num texto, visto que tudo é expressão, tudo faz parte do ‘eu.’ Segue abaixo:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem construtivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. (...) Pelo menos desde Platão sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida em que ele é possuído por uma

instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate (...) de um Deus ou do ser amado (...), à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatou o poeta cósmico. (COLLOT, 2004, p.166)

O desesperado enxerga o próprio desespero em si e em tudo à sua volta em que esteja minimamente projetado, tudo aquilo a que recorra para fugir de si - ou para buscar-se. Desde fatos - passados, presentes e futuros - até objetos e mesmo pessoas e demais seres vivos. Se o desespero está no “eu”, e o “eu” está projetado por toda parte, também o desespero se projeta, seja nas palavras por meio das quais o narrador existe, seja no mundo ou cenário em que está inserido, seja por suas interações nesse mundo. O desesperado se desespera de todos os seus espelhos, literais ou não; de todos os deuses e demônios à sua volta e dos mesmos deuses e demônios enterrados em seu interior. Desespera-se do que foi e do que não foi, do que pode ou não pode ser, do que será e do que não será. Desespera-se pelo fim ou pela ausência de um fim - em conformidade com o desespero do finito e do infinito do qual nos escreveu Kierkegaard. E já tanto se falou anteriormente em projeções; em eximir-se da responsabilidade atribuindo-a a outrem, que se faz necessário trazer de volta a referência à Desespero de Gaiman, aquela que nos olha de volta a cada vez que ousamos encarar nossa imagem refletida. O medo do outro - ou medo das partes do eu que se encontram projetadas no outro - impede que o homem conheça a si mesmo e viva em harmonia com seu ‘eu;’ com seu propósito.

Isto posto, pode-se prosseguir para a análise das obras do corpus desta pesquisa, de modo a investigar de que forma o desespero se manifesta nas narrativas.

Capítulo 3 - ALGUMAS FACES DO DESESPERO: ANÁLISES

Para que fosse possível analisar a representação do desespero nas quatro obras apresentadas no primeiro capítulo, foi necessário, além de considerar algumas definições de desespero, traçar as conexões entre esse tema e a ficção gótica a fim de buscar melhor compreensão sobre como haveríamos de reconhecer as manifestações do desespero nos contos de Poe e Azevedo.

Com base no levantamento feito e nas reflexões que se seguiram, entende-se que é impossível discutir o desespero do narrador-personagem nessas histórias sem antes discutir seu ‘eu’ - este que se expressa não apenas em falas e ações atribuídas ao personagem, mas também no juízo que faz de tudo e todos que o cercam, além da forma como se relaciona com o ambiente onde está inserido. Entre essas expressões de juízo encontram-se manifestações de fé, desejos, ambições e paixões, sejam essas manifestações conscientes ou inconscientes.

A busca ou cisão com o divino tão priorizada por Kierkegaard em sua obra, também terá parte nesta leitura, embora sob outra ótica: em vez de se manter a fé cristã como bússola moral e única perspectiva aceitável para se discutir a conexão entre a humanidade e sua força criadora, consideram-se representações simbólicas de fés diversas que nos servirão como parte da revelação do ‘eu.’ A religião consiste justamente na busca humana por uma ligação com um poder superior, e acredita-se que a forma que tal poder assume no coração de cada um pode elucidar muito a respeito de como se enxerga o mundo e a própria humanidade, somado à constatação de que o divino é, também, para fins da análise que empreendemos, uma projeção do próprio fiel, nesse caso o narrador-personagem. Entende-se, portanto, as representações do divino como manifestações do ‘eu’ superior escolhido pelo personagem, escolha essa que em muitos casos remete a um propósito interno que há de conduzir as decisões do personagem e seu entendimento a respeito do mundo e de si mesmo.

Para além das representações do divino, o ‘eu’ também se revela naquilo que lhe causa medo, repulsa ou mesmo apatia. O ‘eu’ não se limita à máscara escolhida pelo narrador-personagem, mas também à verdade que ela oculta. A percepção do eu atravessa a manipulação das palavras e busca os cantos inexplorados da alma desses personagens, onde estão guardados seus fantasmas. Os fantasmas rejeitados do ‘eu’ são de grande interesse para esta análise, visto que neles pode-se ver a ruptura do ‘eu’ consigo mesmo, gerando o que entendemos como desespero. O desespero não está apenas na consciência do ‘eu’, naquilo que se sabe sobre si,

mas principalmente naquilo que não se sabe, ou que se sabe, mas não se aceita - no reflexo rejeitado, na verdade ignorada, no desejo frustrado, no desengano, no fanatismo e na descrença. Não à toa Gaiman concebeu Desespero como irmã gêmea de Desejo e antítese da Esperança. Não se pode desvendar um sem antes enxergar o outro, visto que são faces de uma mesma moeda; luz e sombra de um mesmo corpo, projeções gêmeas do ‘eu.’

O ‘eu’, portanto, torna-se a principal ferramenta deste estudo, visto que é por meio de sua análise que se torna possível identificar os momentos de cisão e desequilíbrio que constituem o desespero.

3.1 - “A mulher que eu amava está morta!”

*“A kingdom of night time pleasures, where the rich and powerful came to play with the young and **beautiful creatures of the underworld**. The most beautiful of all these was the woman I loved. (...) A courtesan, she sold her love to men. (...) The woman I loved is...dead.”*
Moulin Rouge

*“The **death** of a **beautiful woman** is, unquestionably, the most poetical topic in the world.”*
Edgar Allan Poe

3.11 - Solfieri

O lamento que ora embala, como epígrafe, o primeiro dos relatos de “Noite na Taverna” faz parte do terceiro ato da peça “Cain”, de Byron, datada de 1821. É Zillah, a esposa enlutada de Abel, quem profere as palavras: “...*Yet one kiss on your pale clay And those lips once so warm — my heart! my heart!*” (Byron, 2004, p.114). Trata-se, no contexto original, de um choro pela primeira morte da humanidade, algo que havia sido temido e antecipado ao longo de toda a peça. Zillah, a primeira viúva, debruça-se sobre o cadáver do esposo e hesita ao deixá-lo. A fala é sua despedida, e nessas poucas frases, derrama toda a sua recusa em aceitar a partida do amado, bem como sua dor ante à decadência. Os apelos finais, ambíguos, podem ser tanto

expressão de dor interna quanto um chamado externo: clamaria pelo coração que bate, ferido, dentro do peito, ou pelo coração que jaz sem vida em seus braços?

As emoções contidas nesse pranto estabelecem o tom da narrativa, dialogando com os temas que posteriormente serão encontrados na história: o luto e a não-aceitação da morte, da finitude e decadência humanas, além da relação de desejo e recusa para com o decrépito. Já na epígrafe, o desespero é evocado e estabelecido como tema central.

A cisão com Deus, em seu sentido mais literal e mais cristão, já surge logo nas primeiras linhas do relato, no instante em que o narrador introduz o cenário em que se passa seu caso. Mistura-se o sacro e o pecado numa mesma frase, de modo a precisar o nível de corrupção do mundo que o narrador enxerga à sua volta:

— Sabei-lo. Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o Crucifixo lívido. É um requintar de gozo blasfemo que mescla o sacrilégio à convulsão do amor, o beijo lascivo à embriaguez da crença! (AZEVEDO, 2002, p. 103)

Vale destacar também a insistência em contrapor as menções ao sagrado às paixões carnis - o “pecado por excelência,” afastamento máximo do Deus dos homens, justo na sede de Sua igreja. Para além de estabelecer certa familiaridade do narrador com os temas da luxúria, essa introdução também estabelece a descrença do narrador para com a fé em sua forma mais conhecida e aceita à época. Ao declarar que a cidade que dá nome à Igreja está entregue aos vícios da carne, declara a ausência do divino na sociedade ao seu redor. Declara um mundo de autoridades impotentes e uma humanidade entregue aos próprios impulsos. Outro detalhe digno de nota é a evocação repetida do estado alterado de consciência - “gozo,” “convulsão,” “embriaguez.” Solfieri descreve tanto os homens quanto suas autoridades imersos em transes dionisíacos, no limiar da loucura onde morrem a razão e o controle tão cultuados à época.

Tais afirmações podem, perfeitamente, constituir também projeções próprias, como se pode constatar em trechos posteriores. Solfieri enxerga à sua volta aquilo que sobra dentro de si. Por sentir-se desamparado e por ter pouco respeito pela hipocrisia religiosa, entrega-se ele próprio aos prazeres do mundo sem culpa ou temor.

O Belo, que oferece uma potencial elevação do espírito, surge apenas no parágrafo seguinte, apartado da descrição da cidade:

Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão por aquele céu morno, o fresco das águas se exalava como um suspiro do leito do Tibre. A

noite ia bela. Eu passeava a sós pela ponte de... As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se fazias ermas, e a lua de sonolenta se escondia no leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. — A face daquela mulher era como a de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas. (AZEVEDO, 2002, p. 103-104)

A introdução do Belo se dá primeiro nas descrições da natureza - da noite, especificamente - a quem são dados traços humanizados de consciência. A lua ‘vai (...) no verão por aquele céu morno’ e depois, ‘de sonolenta,’ esconde-se em seu leito. O frescor das águas suspira. É nesse refúgio noturno que Solfieri cruza a ponte - literal e subjetiva - que o conduz ao sublime. Uma vez apagadas as luzes dos palácios, ele avista a mulher, que primeiro é anunciada como uma sombra envolta na escuridão da janela, mas logo em seguida torna-se uma ‘forma branca,’ ‘uma estátua pálida à lua.’ As primeiras impressões de Solfieri já associam essa mulher à beleza noturna que o havia encantado: primeiro a treva dos céus, depois a palidez da lua. E se as águas antes haviam suspirado, agora de seus olhos vertiam gotas de lágrimas. Distingue-se, portanto, a figura da dama que chora como algo distinto do mundo onde o narrador está inserido, fazendo dela e de toda a experiência narrada a partir do cruzamento da ponte, um oásis em meio à sociedade corrompida e bestificada.

Eu me encostei a aresta de um palácio. A visão desapareceu no escuro da janela... e daí um canto se derramava. Não era só uma voz melodiosa: havia naquele cantar um como choro de frenesi, um como gemer de insânia: aquela voz era sombria como a do vento a noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte.

(...)Eu segui-a.

A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu, e a chuva caía as gotas pesadas: apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos de órfão.

Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas: enfim ela parou: estávamos num campo.

Aqui, ali, além eram cruzeiros que se erguiam de entre o ervaçal. Ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite.

Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão: as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz. (AZEVEDO, 2002, p. 104)

No parágrafo acima, as identificações da mulher com a noite e a beleza da natureza continuam e se fortificam. Sua voz é comparada aos ventos e a quedas d’água; é atribuído a ela um apelo sobrenatural, que a mantém distinta da humanidade até então retratada. Não é ser de carne e

osso, mas puro espírito etéreo e desvanecente; uma visão que desaparece no escuro e cujo canto celebra os ritos de morte das flores. A presença dessa mulher traz à tona referências à morte - para além da nênia das flores, ela também conduz Solfieri até um cemitério, e no caminho faz o céu chorar de luto. Sua voz desperta o luto por onde passa, a dor contagiante, onipresente e onipotente. A partir do momento em que surge pela primeira vez, essa donzela torna-se senhora de tudo que a cerca, estabelecendo-se como a expressão máxima do divino nesse contexto. Ela é o oposto de tudo que havia sido descrito e sentido pelo narrador até o momento de seu aparecimento; um oásis em meio a um mundo viciado cujo deus havia sido substituído pela ganância egoísta dos homens.

No parágrafo seguinte, Solfieri submete-se a tal senhora, declarando tê-la seguido sem nenhuma hesitação numa espécie de transe hipnótico que o conduziu a um cemitério - não por acaso, justo o local onde são celebrados os ritos de morte dos homens. A moça segue, durante toda a sua aparição, cercada de símbolos que evocam a ideia de morte e passagem, como cruzes e as chamadas ‘aves da noite.’ Permanece etérea até nas circunstâncias turvas de seu desaparecimento: Solfieri não a vê desaparecer, mas desperta sozinho após não saber se adormeceu, mas as ervas junto à cruz dão “prova” de sua existência. Os reais motivos do pranto da dama estão ausentes da narrativa, visto que jamais foram descobertos por Solfieri. A conexão formada a partir da dor que aquela voz expressava, no entanto, permeia cada frase. O luto que ela desperta pode, inclusive, remeter às constatações do começo do conto a respeito de um mundo corrompido e abandonado, carente de tudo que aquela dama passou a representar. A própria chuva que cai, comparada a lágrimas de um órfão sobre um túmulo, pode remeter à ideia de que o mundo está morto e sendo pranteado pela face sombria da natureza. O próprio Solfieri, até então indiferente a tal morte, passa a senti-la após esse contato:

O frio da noite, aquele sono dormido à chuva, causaram-me uma febre. No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher, gemiam aqueles soluços e todo aquele devaneio se perdia num canto suavíssimo...

Um ano depois voltei a Roma. Nos beijos das mulheres nada me saciava: no sono da saciedade me vinha aquela visão...

Uma noite, e após uma orgia, eu deixara dormida no leito dela a condessa Bárbara. Dei um último olhar àquela forma nua e adormecida com a febre nas faces e a lascívia nos lábios úmidos, gemendo ainda nos sonhos como na agonia voluptuosa do amor. Saí. Não sei se a noite era límpida ou negra; sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguez. As taças tinham ficado vazias na mesa: nos lábios daquela criatura eu bebera até a última gota o vinho do deleite... (AZEVEDO, 2002, p. 104-105)

Percebe-se em Solfieri um afastamento da realidade e da razão. Não apenas o encontro com a donzela etérea é turvo, mas tudo o que ocorre depois. Primeiro, está febril, delirante, o corpo no limiar da vida, a mente chafurdando na lembrança da dama etérea, mergulhando cada vez mais longe dos contornos da razão. O canto que traz o luto, que aqui ainda surge como o cerne da expressão do desespero, permeia os devaneios do narrador, que agora já não pode se dissociar daquele anúncio de morte e daquele contato com o imaculado. Mesmo o palavreado usado para descrever os delírios febris podem trazer referências a relações sexuais, como se naquele limiar, a mente livre de amarras, ele pudesse se entregar a essa donzela sem nome e sem histórias onde ele pôde projetar tudo aquilo que o mundo não lhe proporcionava, bem como toda a dor pela triste sorte dos vivos. Ela o desconectou do mundo ao seu redor e acordou uma insatisfação que fez com que ele buscasse manter-se assim distante da chamada realidade. Ocorre então a primeira de duas passagens de tempo que utilizam da mesma medida: um ano. Um ciclo completo da natureza, uma volta da Terra ao redor do sol. O ciclo do mundo; um tempo ditado por forças bem acima da humanidade. Que ocorreu nesse meio-tempo não se sabe, nem interessa; o importante é que voltou a Roma, provavelmente buscando a proximidade da dama etérea. A frase seguinte, em que Solfieri fala de suas interações com mulheres mais palpáveis, mais próximas de sua realidade, reforça a ideia de que ainda estava preso à lembrança da moça do cemitério, arauta da morte e do luto. O contato com ela, a visão do divino imaculado que transita entre os mundos, fez empalidecer a vida material.

Quando passou a febre, continuou a manter sua consciência alterada por meio do álcool e do êxtase, retomando os vícios mencionados nos primeiros parágrafos. Fere o corpo buscando vislumbres do sublime ausente. Se no ardor da febre, Solfieri conseguia se perder na memória daquele canto, o “sono da saciedade” do amor frustrado das amantes terrenas evocava a imagem. Vale também observar a visão desesperançosa que o narrador simbolicamente projeta nas relações carnavais que vive. Deixa para trás taças vazias, que representam não apenas o torpor alcoólico como também a esterilidade daquela união: o ventre tão vazio quanto as taças. Já havia esgotado aquela fonte de prazer da mesma forma como provavelmente esgotara tantas outras antes. Delas, só conseguia absorver um êxtase passageiro que lhe concedia um breve vislumbre da visão do cemitério. Quando está com mulheres palpáveis, com nome e história como a Condessa Bárbara, Solfieri não se relaciona com a noite e a natureza. Não sabe dizer como estava o céu, apenas que estava ébrio. Não enxerga nos gemidos da amante nenhum eco de sua própria alma, embora a simetria possa parecer óbvia. A amante adormecida tem, à primeira vista, muito mais em comum com Solfieri do que a dama etérea do cemitério, mas a voz dela não lhe desperta o desejo de mergulhar naquele espelho superficial de sua vida

libertina. Por isso, Solfieri rejeita essa parte de si e sai em busca da elevação trazida pela visão de seu passado. No entanto - e isso é outro detalhe que merece nota - os únicos agentes humanos capazes de resgatar a memória do sublime, os canais vivos de contato com esse divino, são as mulheres.

Chega então o momento do reencontro que Solfieri realmente buscava em Roma:

Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta! ... e aqueles traços todos me lembraram uma idéia perdida. — Era o anjo do cemitério? Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por que, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como chumbo... (AZEVEDO, 2002, p. 105)

Mais uma vez, o encontro se dá após uma transição turva - “Quando dei acordo de mim, estava num lugar escuro” - e imediatamente a interação com a natureza noturna retorna, bem como as referências ao sacro. As estrelas assumem voz ativa, passando seus raios entre as vidraças. Solfieri se encontra num templo, e ao centro desse local sagrado encontra-se, dentro de um caixão iluminado e entreaberto, uma misteriosa defunta descrita com cores e símbolos similares aos escolhidos para descrever a dama do cemitério - a mesma a quem o narrador aqui se refere como “anjo.” A semelhança não passa despercebida a Solfieri, que chega a se perguntar se as duas seriam a mesma pessoa, mas nunca responde ao questionamento. A identidade da moça nunca é confirmada; não há necessidade. Mesmo antes, não tinha nome nem história, e isso era parte de seu encanto. Não era a moça, mas o sentimento que evocava, a lembrança que trazia. Com a defunta do templo, não é diferente. Embora não cante, ela também desperta o luto, também é uma lembrança da pureza morta. Sua imagem o induz ao estado de elevação de espírito por meio da melancolia do qual Poe falou em seu “A Filosofia da Composição;” o mesmo que Solfieri vinha buscando desde seu encontro com o chamado “anjo do cemitério.” O narrador menciona uma ‘ideia perdida’ que seus traços lembravam, e isso basta. A importância da dama etérea foi, desde o princípio, a ideia que ela suscitava: o próprio desespero antes transformado em canto e agora estendido sobre a figura da morta.

A partir do momento em que Solfieri identifica essa ideia perdida, a mesma dor que o canto do anjo do cemitério um dia lhe havia causado, é como se o curso de ações que se segue já estivesse

selado. Imediatamente, ele fecha as portas e dá sequência ao plano de dar vazão ao desejo que o vinha consumindo:

Sabeis a história de Maria Stuart degolada e o algoz, “do cadáver sem cabeça e o homem sem coração” como a conta Brantôme? — Foi uma idéia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso — cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. Luz sombria alumiou-os como a de uma estrela entre névoa, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beijos azulados... Não era já a morte: era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. (AZEVEDO, 2002, p. 105-106)

É chegado o clímax da história. O ponto máximo da queda livre no abismo do desespero; de busca obsessiva por uma união desvairada com o divino e ao mesmo tempo de total cisão com o sagrado, além de uma sucessão de profanações. Além da blasfêmia do ato de lascívia - necrófila, ainda por cima - ocorrido dentro de um templo, há a própria violação do divino encarnado pela tal “defunta.”

O narrador não parece dar-se conta da atrocidade de seu ato. Intercala palavras que aludem a certa violência - “rasguei-lhe o sudário” - a descrições que fantasiam uma noite de núpcias entre noivos. A narrativa é inteira centrada em suas próprias percepções e sensações. A parceira surge apenas para descrever impressões do narrador acerca de sua imagem e outras sensações que colhe daquele contato. O ‘eu’ de Solfieri, no entanto, está projetado em cada aspecto de sua ação. Embora (em teoria) ele estivesse se relacionando com um cadáver, trata-se de um momento dele consigo mesmo. Algo que ele acreditava dever a si próprio e que vinha buscando desde o encontro com o anjo do cemitério, quando quando despertou seu desejo e o tomou o desespero. Solfieri grada-se do estado de morte da parceira: “era bela assim”, “uma estátua: tão branca.” De outro modo, ela não teria trazido de volta a tal ‘ideia perdida’ que o narrador menciona, e que o leva a associá-la ao anjo do cemitério. É por estar, naquele momento, dada como morta, é que ela se torna Solfieri por inteiro, projetada ao seu bel-prazer. É seu próprio desespero que ele desposa naquele momento, a dor interminável e inesquecível daquele abraço que tinha “algo de horrível.”

Segundo Tereza Cristina Mauro, esse momento “sinalizaria na verdade o próprio excesso, pois, ao possuir aquilo que ainda acreditava ser uma defunta, Solfieri operaria a quebra do limite sagrado entre a vida e a morte.” (MAURO, 2016, p.40) De fato, vida e morte se fundem nos personagens; mesclam-se em um e no outro enquanto ocorre a conjunção profana. A própria perversão do ato que gera a vida em um de adoração à morte; o fato de que a moça revivia como se do contato com seu abusador viesse o sopro de vida que a catapultava de volta para a materialidade estéril. E enquanto ela voltava à vida, a pele de Solfieri tornava-se mais fria como se ele, por sua vez, absorvesse a morte dela para si. Era isso o que buscava, afinal: tocar aquela barreira para o desconhecido, penetrá-la, dominá-la. Mergulhar na morte para fugir da agonia da vida.

A busca de Solfieri pode dialogar com os dizeres de Kierkegaard a respeito da variante do desespero chamada “desespero do infinito”, ou “carência do finito:”

O possível contém de fato todos os possíveis e, portanto, todos os desvãos, mas principalmente dois: um, em forma de desejo, de nostalgia, e o outro de melancolia imaginativa (esperança, receio, angústia). Como aquele cavaleiro, tão falado nas lendas, que subitamente vê uma ave rara e teima em persegui-la, julgando-se a princípio prestes a atingi-la...mas a ave de novo se distancia até o cair da noite, e o cavaleiro, longe dos seus, perdido na solidão já não sabe o caminho: assim é o possível do desejo. Em vez de suportar o possível à necessidade, o desejo persegue-o até perder o caminho de regresso a si próprio. Na melancolia, sucede o contrário de maneira idêntica. O homem possuído por um amor melancólico empenha-se em perseguir um possível da sua angústia, que acaba por afastá-lo de si próprio e o faz morrer nessa angústia ou nessa mesma extremidade, na qual ele tanto receava perecer. (KIERKEGAARD, 2010, p. 54-55)

A busca de Solfieri pelo transcendental ausente tornou insuportável sua convivência com o mundo à sua volta, levando-o a um abandono de si próprio. A ave rara perseguida pelo cavaleiro, nesse contexto, é a melancolia despertada pelas duas mulheres que inadvertidamente proporcionaram a Solfieri um vislumbre do limiar da morte. E como o pássaro que se afasta a cada vez que o cavaleiro se aproxima, no momento em que Solfieri consegue mergulhar fisicamente no ícone de seu sagrado, ela deixa de sê-lo. Ele, por outro lado, é transformado pelo próprio ato em algo além do homem que fora até então. É agora ele próprio alguém cuja verdade jamais poderia ser revelada às superfícies da sociedade. Alguém que desafia os tabus da vida e da morte, que toma para si, ainda que de maneira desorientada, o controle dessas fronteiras.

Conforme progride a narrativa, o narrador continua a exercer controle sobre a vida e a morte por meio da moça:

Quando eu passei a porta ela acordou. O primeiro som que lhe saiu da boca foi um grito de medo...

Mal eu fechara a porta, bateram nela. Era um bando de libertinos meus companheiros que voltavam da orgia. Reclamaram que abrisse.

Fechei a moça no meu quarto, e abri.

Meia hora depois eu os deixava na sala bebendo ainda. A turvação da embriaguez fez que não notassem minha ausência.

Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la.

Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve como sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio.

A noite saí; fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera, e paguei-lhe uma estátua dessa virgem.

(AZEVEDO, 2002, p. 107-108)

O canto do anjo do cemitério ressurgiu nos gritos e risos ensandecidos da ex-morta, agora moribunda. A voz da moça, para Solfieri, não são expressões da alma dela, mas doses de emoção que ele absorve como drogas, sem considerar a fonte. Não se preocupa com o medo que ela sente dele da mesma forma como não dá atenção à vida que ainda lhe restava. Importava-lhe apenas a dor trespessante do ouvi-la.

O curso de ações que se segue corrobora com a leitura de que era com a dor, e não com a moça, que Solfieri se relacionava. A moça morre dois dias depois, e o narrador limita-se a declarar que “não houve como sanar-lhe aquele delírio.” Não há qualquer confirmação de que houve real tentativa; de que ele tenha feito qualquer coisa durante aqueles dois dias além de admirar a agonia daquela moribunda que, de outro modo, talvez ainda pudesse ser socorrida. Na mesma noite, em vez de lamentar-se, foi imediatamente ter com um estatuário como se estivesse apenas aguardando aquela morte para pôr em ação seu plano de eternizá-la, não viva, mas morta. Queria lembrar-se dela exatamente como a encontrou: a estátua branca e rígida, o lembrete físico da beleza ceifada e da finitude da vida. E, também, o lembrete da verdadeira natureza do próprio Solfieri, algoz e assassino travestido de amante.

Quão semelhante Solfieri poderia ser aos homens que creem que o domínio completo sobre a Razão (a custo da ruptura com a Emoção) lhes trará respostas para todos os enigmas do mundo? Que em nome da ciência e do progresso cometeram tantas violações ao corpo e à vontade alheia? Em ambos os casos, a atrocidade vem como um meio de fugir da própria impotência e da certeza de um mundo condenado, além de um forte apego à ideia de merecimento, de que

um lugar maior lhes é devido. Em ambos os casos, paga-se caro por meras réplicas daquilo que poderia ter sido preservado. A divergência se dá na inversão da ruptura: Solfieri rompe com a Razão e entrega-se a uma Emoção desequilibrada que o leva a desejos autodestrutivos - e essa relação destrutiva com o eu reflete-se nas projeções externas, como a moça. A fuga do banal acabou por igualar Solfieri à corrupção e à perfidez que o fizeram perder a fé no mundo.

Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito. Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele. Um ano — noite a noite — dormi sobre as lajes que a cobriam. Um dia o estatuário me trouxe a sua obra. Paguei-lha e paguei o segredo... Não te lembras, Bertram, de uma forma branca de mulher que entreviste pelo véu do meu cortinado? Não te lembras que eu te respondi que era uma virgem que dormia? (AZEVEDO, 2002, p. 108)

Enquanto não houve qualquer menção a interações físicas com a moça agonizante, uma vez que morre, Solfieri volta a tratá-la como amante, o palavreado imediatamente recobrando a ternura. Nota-se, inclusive, o carinho com que o narrador fala da morte: “apertei-a a meu peito muda e fria,” “adormecida do sono eterno.” Era exatamente assim que a desejava. É naquela morte que projeta sua realização. É morta que ela volta a ser etérea, transcendental: “virgem” e “forma branca de mulher” que se entrevê entre véus.

Mais uma vez, repete o ciclo de um ano revivendo aquela nostalgia, dormindo sobre o leito da vítima como se ela fosse uma esposa conquistada, mantendo a morte tão próxima de seu corpo quanto possível, absorvendo cada segundo daquela etapa da passagem como absorvera os dois dias de agonia. Essa etapa é encerrada quando chega a estátua paga que servirá de lembrete imaculado, resistente às ações do tempo, não da virgem, mas da profanação do divino, das transições entre vida e morte e da efemeridade da beleza no mundo material. A estátua possibilitaria ao narrador carregar consigo aquela morte aonde quer que fosse, libertando-o dos restos mortais que apodreciam sob o assoalho, mas prendendo-o por escolha própria ao desespero que vinha buscando.

— E quem era essa mulher, Solfieri?
— Quem era? seu nome?
— Quem se importa com uma palavra quando sente que o vinho lhe queima assaz os lábios? quem pergunta o nome da prostituta com quem dormia e que sentiu morrer a seus beijos, quando nem há dele mister por escrever-lho na lousa?
(...)

— Solfieri, não é um conto isso tudo?
— Pelo inferno que não! por meu pai que era conde e bandido, por minha mãe que era a bela Messalina das ruas, pela perdição que não! Desde que eu próprio calquei aquela mulher com meus pés na sua cova de terra, eu vô-lo juro — guardei-lhe como amuleto a capela de defunta. Ei-la.
Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço uma grinalda de flores mirradas.
—Vedes-la? Murcha e seca como o crânio dela!
(AZEVEDO, 2002, p. 108-109)

O diálogo que encerra a narrativa fortalece as leituras propostas: tanto o desapego pela forma humana da moça, por seu nome e história, quanto o apego por sua morte. Não importa sua identidade, ou mesmo se era de fato o anjo do cemitério. Importa a dor provocada pela fatalidade que a acometeu. Após jurar pelo divino e profano (os pais que lhe deram a vida juntamente com os crimes que cometeram, bem como à própria perdição), ele ressalta que ele próprio, ‘com os pés,’ calçou a mulher em sua cova, o que denota a importância que dá ao controle que teve sobre aquela transição. Depois, volta a recorrer à morte para descrevê-la: declara ter guardado, “como amuleto,” a “capela de defunta,” que ele descreve cruamente como “murcha e seca como o crânio dela.”

A declaração consolida o apego do narrador pela decadência da morte, da qual continua a buscar proximidade física. Se antes profanara o que acreditava ser uma defunta e depois estendera sobre o túmulo dela seu leito, agora mantinha junto à pele as flores mortas que a acompanhavam ao outro mundo como se também delas pudesse absorver a morte e estar ele próprio mais próximo dessa passagem e dessa elevação. O próprio juramento retoma a forma como o narrador percebe o mundo à sua volta, viciado, condenado e hipócrita - perdido.

Diz que não é conto porque ele não quer que o seja; porque ele necessita que seja verdade e apega-se a essa centelha de transcendência para continuar existindo no mundo banal que de qualquer modo já se esgotara a seus olhos.

3.12 - O Corvo

Assim como em "Solfieri", também em “O Corvo” as primeiras linhas são essenciais para estabelecer o estado de espírito do narrador e sua relação com o mundo material:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—*

(POE, 2017, p. 354)

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
Vagos curiosos tomos de ciências ancestrais
(POE, 2017, p.366, trad. Fernando Pessoa)

A história começa em uma noite, aparentemente sem grandes mudanças: uma meia-noite que o Poe em inglês classificou como “aborrecida”, mas que a tradução de Fernando Pessoa qualificou de "agreste". O narrador se diz fraco e cansado, estabelecendo seu estado de descontentamento e o juízo que faz de si mesmo. Desde então temos já um ‘eu’ declaradamente em desequilíbrio consigo próprio, a quem falta força e motivação. A ação que executava - a leitura das ciências ancestrais já esquecidas pelos homens - é o primeiro sinal de busca por algo que já não está presente no mundo material; algo além do que o mundo em que vive tem a oferecer. É nesse momento de tentativa de fuga que o narrador ouve batidas à porta, que o convidam para fora de seu momento presente. O narrador, cuja concentração estava já comprometida pelo sono e pelo estado de espírito, parece aberto a qualquer incidente que propicie mudança.

Esse estado de ruptura e desconexão com a realidade material é intensificado na estrofe seguinte, quando são introduzidas as referências à morte e algum contexto para o desespero do narrador:

*Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore—
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore—
Nameless here for evermore.* (POE, 2017, p. 354)

Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro
E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.
Como eu qu’ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
P’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais –
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais,
Mas sem nome aqui jamais!
(POE, 2017, p.366, trad. Fernando Pessoa)

Em “A Filosofia da Composição”, Poe traz à tona o fato de que o espaço, nesse poema, foi pensado de modo a projetar a dor do narrador. Mas para além das memórias do quarto, e antes mesmo de o quarto ser descrito, o narrador já projetava seu estado de espírito no ambiente à

sua volta. O mês do ano, lembrado de maneira certa, remete ao inverno, tempo de recolhimento e morte. E mesmo as brasas que morriam projetavam fantasmas. O narrador encontra-se assombrado pela morte, que o cerca por toda parte de tal maneira que não importa onde olhe, não possa fugir da lembrança da finitude. Mesmo os livros nos quais focava sua atenção na tentativa de escapar do mundo morto contêm sabedoria de tempos igualmente mortos.

Ao declarar o desejo intenso pelo amanhã, o narrador mais uma vez atesta sua insatisfação com o momento em que vive e seu desequilíbrio com seu 'eu'. O amanhã é uma fuga assim como os livros - e assim como os livros, falharia em trazer alívio para a dor, visto que nenhuma das duas coisas poderia reverter os motivos de seu lamento. O amanhã não espantaria o inverno, não traria de volta o verde e as cores, nem os conhecimentos perdidos. Tampouco traria de volta Lenore - esta continuaria perdida e sem nome, ausente daquele mundo.

Lenore, cujo nome nunca é mencionado na tradução de Fernando Pessoa, é apresentada ao leitor nesse momento: rara, radiante, nomeada pelos anjos... e perdida irremediavelmente (*"for evermore"*). Só o que se sabe é que era perfeita, mas foi perdida - talvez seja perfeita justamente por ter sido perdida. Desde sua primeira menção, Lenore já não é uma pessoa, mas um avatar da dor constante, o futuro que nunca será, da esperança roubada. Sua lembrança representa o completo oposto da realidade em que o narrador se encontra no momento da narrativa; ela era luz e o presente é treva - e o futuro, sem ela, será igualmente obscuro. Sua ausência é condenação e desesperança e leva o narrador à necessidade de romper com sua realidade e consigo mesmo, visto que a morte e o vazio que ele enxergava à sua volta eram projeções daquilo que carregava na alma.

Assim como em "Solfieri", a mulher surge como representação da morte, do inalcançável e do sublime perdido; a constatação da condenação do mundo, e o ideal superior a ser perseguido. Ambos os narradores canalizam nessas figuras seu desespero. É por meio delas que percebem as limitações do material, e é no impulso de buscar proximidade com elas que renunciam à realidade e a todas as projeções de si mesmos que faça parte dela.

*And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
"Tis some visitor entreating entrance at my chamber door—
Some late visitor entreating entrance at my chamber door;—
This it is and nothing more." (POE, 2017, p. 354)*

Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo
Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais!
Mas, a mim mesmo infundindo força, eu ia repetindo:
“É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;
Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais.
É só isto, e nada mais.” (POE, 2017, p.366, trad. Fernando Pessoa)

Na estrofe acima, o narrador volta a interagir com o ambiente e misturar nele lembrança e expectativa. O movimento das cortinas é descrito como ‘incerto’, e é essa incerteza que desperta o narrador de seu estado de apatia e dormência. A certeza é justamente parte do que atormentava o narrador até esse momento; talvez por isso tenha aceitado tão prontamente o convite para o incerto representado pelas batidas à porta. A justificativa mental aqui pode servir não apenas como uma tentativa de apego à razão como também um mecanismo de defesa emocional: o ‘eu’, já prevendo a decepção e temendo o retorno à desesperança, trata de abafar as próprias expectativas. Embora conscientemente, o narrador declare não acreditar ou não desejar que algo estranho estivesse acontecendo, em seu íntimo ele estivera esperando ansiosamente qualquer coisa que o salvasse da completa apatia de seu viver.

*here I opened wide the door;
Darkness there and nothing more.*

*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering,
fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
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. (POE, 2017, p. 355)*

E abri largos, franqueando-os, meus umbrais.
Noite, noite e nada mais.

A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,
Dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.
Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,
E a única palavra dita foi um nome cheio de ais –
Eu o disse, o nome dela, e o eco disse os meus ais,
Isto só e nada mais. (POE, 2017, p.367, trad. Fernando Pessoa)

Logo no começo desse trecho pode-se perceber a decepção travestida de medo no momento em que o narrador abre a porta e não encontra nada além da escuridão. A abertura da porta (“wide”, “larga”) denota a receptividade do narrador a qualquer chance de escapar do momento

que vive, mas aceitar o convite só lhe mostra mais da mesma treva que já o assombra desde o início da narrativa. O momento de contemplação da escuridão ocorre em diversos níveis. Para além do acontecimento narrado - o homem abrindo a porta para atender a uma batida e deparando-se com o vazio - é possível ler nessas linhas a contemplação do mundo como um todo, a treva sendo a humanidade abandonada e desesperançosa. O mundo material e o futuro sem Lenore e sem todos os desejos, ideais e sonhos nela projetados, mas que não se limitam a ela. Como é comum aos homens, o narrador, ao contemplar a escuridão e o vazio, tenta preenchê-los com o oculto inimaginável - os sonhos vindos da dúvida que “nenhum mortal ousou sonhar iguais” e que ainda assim, todos sonham. A escuridão, além da imagem do desespero, é também um espelho de seu ‘eu’, do vazio interior que o narrador busca preencher com qualquer estímulo externo.

O efeito de espelho continua quando o vento lhe devolve seu sussurro num eco, confirmando que o narrador só encontrará naquelas trevas aquilo que ele mesmo projeta de dentro de si. Ao retornar frustrado e intrigado para o quarto, o narrador continua a buscar qualquer agente de mudança que possa tirá-lo da materialidade estéril. Procurar sinais e viver tais mistérios lhe confere certo alívio - “*Let my heart be still a moment and this mystery explore*” (POE, 2017, p. 355) - e sua procura não tarda a ser recompensada com a chegada do animal que dá título à história:

*Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
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.*

*Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no
craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore—
Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”* (POE, 2017, p. 355)

Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça,
Entrou grave e nobre um Corvo dos bons tempos ancestrais.
Não fez nenhum cumprimento, não parou nenhum momento,
Mas com ar sereno e lento pousou sobre os meus umbrais,
Foi, pousou, e nada mais.

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura
Com o solene decoro de seus ares rituais.

“Tens o aspecto tosquiado”, disse eu, “mas de nobre e ousado,
Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernais!
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais.”
Disse o Corvo, “Nunca mais”. (POE, 2017, p.367, trad. Fernando Pessoa)

O corvo entra no mundo do narrador como um verdadeiro presente das trevas, tanto do abismo interno quanto do externo, suscitando fantasias sombrias. É um pedaço vivo de toda essa sombra que chega para fazer companhia física ao narrador. Tão logo surge, pousa justo sobre o busto de Atena, deusa da sabedoria. Apoia-se na razão, coloca-se sobre ela, e a subjuga. Torce as noções do real e os limites do eu-outro. É bicho e gente, natural e sobrenatural. É a resposta para os anseios do narrador, mas apenas se ele assim desejar. É resultado, agente e personificação do mesmo desequilíbrio.

Seu “nunca mais” apenas toma forma de palavras devido aos ouvidos que o sorvem, tão acostumados a palavras. Não se trata de uma mensagem passada por quem diz, mas sim formulada e compreendida por quem escuta. É o homem que humaniza o corvo, que o eleva, desde o primeiro momento em que toma ciência de sua presença, em sapiência e em importância. Logo que ouve as batidas na janela, o narrador pensa se tratar de ‘um visitante’, usa para se referir à ave o pronome masculino ‘he’. Ao vê-lo, inicialmente, descreve sua figura como tendo modos humanos (*“with mien of lord or lady”, “grave and stern decorum of the countenance it wore”*). Conversa com o bicho como se fosse um visitante humano. Projeta no animal sua própria humanidade e assim faz com que o corvo preencha o papel que ele necessitava que preenchesse, de catalizador de mudança e agente do estranho. O corvo, nesse momento, é esperança e desesperança. Traz a salvação para o tédio e ao mesmo tempo serve de lembrete para a condenação e a finitude.

E ainda que deposite na ave toda a sua atenção e expectativa, o narrador não deixa de desqualificar a importância das palavras (ou palavra, no original) trazidas por ela. Tira-lhe o significado e a relevância por se tratar de um animal apesar de ter ele mesmo elevado aquele animal à condição de qualquer outra coisa. É o narrador quem fala na esperança (vã ou inconsciente, mas real) de que o animal responda, mas rejeita a mensagem quando esta não difere da que já lia por toda parte. O “nunca mais” do corvo é mais um eco das inquietações do narrador, daquilo que menos suportava no mundo à sua volta.

But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only

*That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing farther then he uttered—not a feather then he fluttered—
Till I scarcely more than muttered “Other friends have flown before—
On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before.”
Then the bird said “Nevermore.”* (POE, 2017, p.356)

Mas o Corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto,
Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais.
Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento,
Perdido murmurei lento. “Amigos, sonhos – mortais
Todos – todos já se foram. Amanhã também te vais.”
Disse o Corvo, “Nunca mais”.
(POE, 2017, p.368, trad. Fernando Pessoa)

O trecho acima remete ao eco do sussurro na escuridão algumas estrofes antes. O animal, cuja soberania sobre a razão é mais uma vez lembrada, é firme em sua mensagem: nada se há de colher das trevas que já não se cultive na alma. O narrador tem negadas suas esperanças de obter qualquer resposta do desconhecido que esclareça seus enigmas e apazigue sua impotência. Então, torna a minimizar a importância daquele encontro que ele mesmo havia elevado, a fim de tornar menos implacável a certeza do “nunca mais” - e mesmo esse alento lhe é negado, visto que a ave, com seu *timing* impagável, torna a sacudir-lhe as certezas e marcar ainda mais fundo em seu coração a mensagem de que seu desespero seria eterno. Pelas duas estrofes seguintes, o narrador segue apegando-se ao “nunca mais”, embora com diferentes impulsos, preso entre razão e emoção, entre o consciente e a intuição. Ao imaginar a origem daquele canto, o narrador refere-se a ele como a “nênia da esperança” (“*dirges of his Hope*”). Em seguida, admite que a presença da ave o faz sorrir, e decide apegar-se àquela distração, deleitando-se no imaginar - e é nesse momento que o pássaro ganha ainda mais contornos sobrenaturais. Se antes já havia sido chamado “ancião” e pertencente a tempos ancestrais, agora o corvo se torna sinistro, desengonçado e medonho (“*grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous.*” - POE, 2017, p.356)

Aceitar aquela distração como alento, no entanto, significa aceitar a verdade daquela mensagem. Assim como em Solfieri, lançar-se em vôo em busca do oásis fantástico em meio ao mundo banal não resulta em fuga do desespero, mas na consolidação e intensificação desse estado: já dizia Kierkegaard que perseguir a ave rara leva à perda do caminho de volta para si mesmo. Não por acaso, logo após a confirmação dessa aceitação por parte do narrador, a memória de Lenore passa a ser associada ao canto do pássaro. O corvo deixa de ser uma distração, e passa a ser um lembrete, e - se considerada sua condição sobrenatural-, também uma confirmação divina da inexorabilidade do desespero:

*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 the lamp-light gloating o'er,
 She shall press, ah, nevermore!*

*Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen
 censer
 Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
 "Wretch," I cried, "thy God hath lent thee—by these angels he hath
 sent thee
 Respite—respite and nepenthe from thy memories of Lenore;
 Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"
 Quoth the Raven "Nevermore."*

*"Prophet!" said I, "thing of evil!—prophet still, if bird or devil!—
 Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
 Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted—
 On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore—
 Is there—is there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!"
 Quoth the Raven "Nevermore."
 (POE, 2017, p.356-357)*

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 sombras desiguais,
 Naquele veludo onde ela, entre as sombras desiguais,
 Reclinar-se-á nunca mais!
 Fez-se então o ar mais denso, como cheio dum incenso
 Que anjos dessem, cujos leves passos soam musicais.
 "Maldito", a mim disse, "deu-te Deus, por anjos concedeu-te
 O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,
 O nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!"
 Disse o Corvo, "nunca mais".
 "Profeta", disse eu, "profeta – ou demônio ou ave preta! –
 Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,
 A este luto e este degredo, e esta noite e este segredo
 A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atraís
 Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atraís!"
 Disse o Corvo, "Nunca mais".
 (POE, 2017, p.368-369, trad. Fernando Pessoa)

Nesse trecho, ocorre o uso mais claro do quarto para evocar a memória de Lenore, inclusive alcançando o propósito que levou Poe a escolher tal cenário. O simples ato de tentar descansar a cabeça - fisicamente na poltrona ou mentalmente, ao pensar no corvo - traz à tona a ausência insuportável e a falta de esperança. Toda e qualquer interação do narrador com o ambiente

resulta em desespero. Algumas linhas depois, o narrador refere-se à casa como “assombrada pelo horror”, e esse assombro de fato está presente desde o princípio, em cada projeção de luto e morte feita até então. O lar assombrado não seria um cômodo, mas o próprio ‘eu’ do narrador; o horror que enxerga à sua volta é o horror que existe em si.

A percepção que une Lenore ao canto do corvo vem no texto acompanhada de uma densificação ilustrada pelo ar, que é figurativamente tomado de uma fumaça de incenso que remete ao sacro - e que inclusive no texto surge como algo trazido por anjos. É nesse momento que fica mais evidente que, assim como em “Solfieri,” o que torna Lenore uma imagem do divino e do imaculado é justamente a dor de sua ausência. É nessa dor que o narrador deseja afogar-se, é dela que obtém vislumbres da elevação do espírito. Sabendo da resposta imutável, o narrador aceita então o corvo como um enviado do outro plano - fosse de deus ou do diabo, e a essa altura do presente estudo já se sabe o quão turvos são os limites desses dois conceitos. Na estrofe seguinte, o corvo ganha o título de “Profeta”, consolidando-se na posição de enviado e iluminado, guardião do conhecimento. Ao nomear o corvo como tal, o narrador escolhe a verdade em que deseja acreditar e abraça de bom grado a desolação. Ao suplicar por alento, é o contrário disso que busca. Busca a realização mórbida que teve justo antes de entender seu quarto como templo, de trazer para aquele momento todo o peso de um juízo final. Como o Solfieri da análise acima, embriaga-se de desespero, mergulha nele para alterar seu estado de consciência. Passa então a, conforme escreveu o autor no ensaio onde dissecou essa obra, formular as perguntas de modo a obter essa droga, primeiro pedindo por alívio que sabe que não virá, depois pedindo a confirmação de que não existe alívio nas próximas etapas do caminho.

O que leva ao clímax da obra: “A pergunta final (...) em resposta à qual essa palavra, nevermore, deveria exprimir a maior quantidade concebível de dor e desespero” (2019, p. 56), que é também o momento em que o ritmo do texto se torna mais intenso e sufocante, de modo a expressar essa dor. Segue abaixo:

*“Prophet”, said I, “thing of evil! - prophet still,
if bird or devil!
By that Heaven that bends above us - by that God
We both adore-
Tell this soul with sorrow laden if, within the
Distant Aidenn;
It shall clasp a sainted maiden whom the
angels name Lenore -
Clasp the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore”
Quoth the Raven, “Nevermore.” (POE, 2017, p.357)*

“Profeta”, disse eu, “profeta – ou demônio ou ave preta! –
Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais,
Dize a esta alma entristecida, se no Éden de outra vida,
Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!”
Disse o Corvo, “Nunca mais”.
(POE, 2017, p.369, trad. Fernando Pessoa)

Com essa pergunta, o narrador pede a confirmação, em nome dos poderes sagrados que conhece, de que não apenas não haverá alívio para seu desespero, como o ideal de luz e esperança personificado por Lenore realmente não existe mais em parte alguma. A ausência é sem retorno. Se Solfieri fez questão de se certificar que a morte levasse sua musa para que ela continuasse sendo sua musa, em “O Corvo”, o narrador também se esforça, a seu modo mais inofensivo, para confirmar que esteja mesmo morta e sem possibilidade de retorno. Não por ódio, mas porque assim como Solfieri, seria um apaixonado pela dor. A julgar pelo mostrado no texto, este narrador seria o mais inofensivo entre os quatro analisados, sendo o único que não submeteu nenhum outro ser vivo a qualquer tipo de violência - mesmo porque, o único ser vivo com quem interage no decorrer da obra é o próprio corvo, que não estava ao alcance de suas mãos. Não é, por isso, menos desesperado: não há dúvida de que sua relação consigo mesmo e com o mundo é de ruptura e seus impulsos de desejo e realidade em total desbalanço. Deixa-se cair em intenso prazer, mais uma vez lembrando as palavras de Blanchot, de maneira análoga ao alvaresiano Solfieri.

Sua busca desvairada pelo infinito, ao fim, leva à descoberta do infinito projetado em sua alma, que seria justamente o desespero - a desolação que, segundo o corvo, nem mesmo a morte e a vida após a morte são capazes de curar.

*“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked,
upstarting—
“Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my
door!”
Quoth the Raven “Nevermore.”*

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the
floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor*

Shall be lifted—nevermore!
(POE, 2017, p.357)

“Que esse grito nos aparte, ave ou diabo”, eu disse. “Parte!
Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais!
Não deixes pena que ateste a mentira que disseste!
Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais!
Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!”
Disse o Corvo, “Nunca mais”.

E o Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda,
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.
Seu olhar tem a medonha dor de um demônio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais.
E a minh'alma dessa sombra que no chão há de mais e mais,
Libertar-se-á... nunca mais!
(POE, 2017, p.369, trad. Fernando Pessoa)

O desfecho da narrativa traz a continuidade desse desespero desejado e da elevação da importância do encontro com o corvo para o narrador. Ainda que ele peça que o animal volte para o desconhecido de onde veio, a mudança já foi operada/consumada: a fuga que o narrador tanto buscara acabou por jogá-lo de volta ao abismo do desespero, da ausência do divino e do próspero, visto que sabia a resposta também para esse pedido. Em seu descontrole, é quase como se tudo que o narrador dissesse ao corvo invertesse de significado devido à certeza da resposta que receberia; a ruptura com o ‘eu’ ganha mais essa forma, a de contrariar a própria fala e, no próprio ato de implorar à ave que se afaste, afundar ele mesmo o bico em seu coração. O narrador se relaciona com o corvo de modo parecido à forma como Sofieri se relaciona amorosamente com sua presumida defunta: ambas são relações deles consigo mesmos, do ‘eu’ para o ‘eu.’

A repetição da palavra ‘*still*’ na primeira linha da última estrofe confere ambiguidade ao verso: a palavra se refere tanto à ausência de movimento (que por sua vez, seria uma alusão à imutabilidade da verdade trazida por seu canto) quanto ao tempo de sua permanência. A imagem do corvo eternamente encarapitado sobre o busto de Atena simboliza não necessariamente a presença física do corvo, mas a permanência do desespero e sua vitória irrevogável sobre a razão; resultados da tentativa de fuga da realidade. As descrições do bicho continuam a ganhar contornos sobrenaturais, desde os olhos de demônio à menção do sonho, do turvo, do plano do surreal. Seu corpo projeta as mesmas sombras de onde veio, e captura a alma do narrador num fechamento de círculo: sendo o próprio corvo e as trevas de onde veio

projeções da ama do narrador, pode-se então dizer que a alma se afundou em si mesma, no próprio espelho, para jamais se reerguer.

3.2 - “*Meurs ou tue*”

*“Oh, good lord
Where have you gone?
Why have you left me?
I’ve been such a good Christian son
Said all my prayers
Joined your house and children every sunday
But still, I’m feeling so ill
But still I wonder if you give a -”*

Black Casino and the Ghost

3.21 - Gennaro

O capítulo dedicado por Azevedo à história de Gennaro abre com uma epígrafe retirada da tragicomédia *El Cid*, escrita pelo dramaturgo francês Pierre Corneille e trazida aos palcos pela primeira vez em 1636. O trecho destacado, “*meurs ou tue*” - “morra ou mate”- traz uma ordem do personagem Don Diègue a seu filho, Don Rodrigue. Essa ordem, essas três palavras, resumizam toda uma ideia que há de permear também o conto do pintor Gennaro: na peça de Corneille, o pai pede ao filho que pegue em armas para lavar em sangue a honra da família - e por honra entende-se, especificamente, o orgulho do patriarca, que acabara de ser humilhado. O autor da ofensa, no entanto, era o pai de Chimène, amante de Rodrigue, e este sabia que, ao cumprir o desejo do pai, inevitavelmente perderia a afeição da moça. O pai sacrifica a felicidade e a realização do filho em prol de seu próprio orgulho, pintando a violência como honra. Cria-se um impasse entre dois amores distintos: o amor surgido da devoção à figura paterna e aquele

nascido do fascínio pela mulher - uma encruzilhada entre passado e futuro, entre a morte e a possibilidade da vida. Ambos os lados trazem partes do homem nas quais ele se encontra e se realiza, e cabe a ele decidir qual deles seguir. A medição de forças entre esses dois lados, contudo, não raro resulta em uma disputa desigual que acaba por dilacerar e silenciar o eu em prol de uma identidade imposta.

É sobre essa encruzilhada tão crucial na consolidação do eu e de seus conflitos, essa escolha entre quem agradar e quem decepcionar, que trata o caso que Gennaro divide com os demais personagens sentados à mesa da taverna. Antes de iniciar sua narrativa, Gennaro a define como “uma folha da vida, folha seca e avermelhada como as do outono e que o vento varreu.” (AZEVEDO, 2002, p.131). Já nessas palavras introdutórias, torna-se possível relacionar a narrativa de Gennaro ao contexto que trouxe à tona suas antecessoras, unindo-a às demais sob o signo da morte e do decadente. Pouco depois de apropriar-se da narrativa ao chamá-la “uma de minhas histórias”, Gennaro a redefine como “a história de um velho e de duas mulheres, belas como duas visões de luz.” (AZEVEDO, 2002, p. 131). O narrador-personagem encontra-se ao mesmo tempo ausente e presente nessa definição; ao mesmo tempo em que se exclui da própria história, apresenta-se por meio desses três personagens, nas quais projetará seus desejos e sua identidade. Resta a dúvida, nesse momento inicial, quanto ao papel desempenhado por essas três figuras na vida do narrador; de que maneira teriam contribuído para a identidade do narrador, de que maneira teriam legitimado seu lugar naquele círculo de desesperados. O que estaria, de fato, tão morto quanto a folha varrida pelo inverno: a história, Gennaro, ou as três figuras mencionadas?

Todas as três personagens a quem Gennaro entrega o protagonismo dessa história ganham contornos divinizados já no momento em que são descritas. Tanto nas mulheres quanto nos velhos há a idealização, há menções ao sublime e a algo que traz a elevação do espírito. No caso das mulheres, em conformidade com “A Filosofia da Composição” de Poe, a beleza surge diretamente ligada à elevação do espírito. A esposa do velho é, entre outras palavras que a igualam à magnitude da arte, descrita como “beleza romana, feita ao molde das belezas antigas”, ao passo que a filha, Laura, é “corada como uma rosa e loira como um anjo” (AZEVEDO, 2002, p.132). A Laura são atribuídas características celestiais ligadas à inocência, ao mesmo tempo que se menciona seu vigor e juventude. Faces distintas de um mesmo sagrado, mãe e filha são a donzela e a “*fullgrown*” dos tempos perdidos; a imperatriz consorte bela e fértil e a virgem santa igualmente fértil.

Quanto ao próprio patriarca, também não se poupam palavras para elevá-lo: “Godofredo Walsh era um desses velhos sublimes, em cujas cabeças as cãs semelham o diadema prateado do gênio.” (AZEVEDO, 2002, p. 131). Além do tal diadema, que nesse contexto serve quase o propósito de uma auréola; uma idealização da mente do velho, nota-se também que Godofredo Walsh é, como Gennaro, pintor. O velho, além de sábio e experiente, é também viril e próspero. As beldades que o cercam, no caso, a princípio estão ligadas inteiramente a ele, expostas como parte de sua riqueza e como atestado de sua fertilidade. Trata-se, portanto, de uma representação do Patriarca, do Deus todo-poderoso que cria um homem à sua imagem e semelhança: é ao mesmo tempo passado (por ser velho, mentor, símbolo de uma geração anterior) e futuro por representar o ideal a ser alcançado pelo então jovem Gennaro, bem como os meios para que tal ideal fosse alcançado. Gennaro, que desejava um dia ser como o velho pintor, descreveu a si mesmo como “aquele tipo de mancebo ainda puro do ressumbrar infantil, pensativo e melancólico como o Rafael se retratou no quadro da galeria Barberini.” (AZEVEDO, 2002, p.132). Percebe-se que o narrador-personagem identifica seu eu passado como mais próximo às duas personagens femininas do que à magnitude patriarcal. O jovem Gennaro, como Laura, era puro e infantil, e com a esposa de Godofredo Walsh, compartilhava a beleza artística e inspiradora. É com a esposa do velho que Gennaro busca uma associação consciente, ao dizer que “tinha quase a idade da mulher do mestre.” (AZEVEDO, 2002, p.132). Em seguida, consolida tal associação ao afirmar “Amei-a; mas meu amor era puro como meus sonhos de dezoito anos.” (AZEVEDO, 2002, p. 132).

O nome da mulher - Nauza - surge pela primeira vez no momento em que o narrador lhe toma a voz ao afirmar que ela, também, o amava com igual pureza. O amor que havia entre os dois personagens, na ocasião, é descrito como “uma emoção solitária e perfumosa como as primaveras cheias de flores e de brisas que nos embalavam aos céus da Itália.” Diferente da folha seca varrida pelo outono, nesse momento as circunstâncias ainda são descritas em alusão à vida e à fertilidade - o potencial criador - por meio das metáforas primaveris.

Apresenta-se então o conflito entre desejos e identidade: Gennaro quer ser como o velho mestre, no qual ainda enxerga pouco ou nada de si mesmo, e também deseja perder-se no amor da mulher, em quem reconhece reflexos de si mesmo - curiosamente, justo das partes de si das quais precisaria desfazer-se a fim de esculpir-se à imagem e semelhança do mestre. São impulsos que o conduzem a direções distintas e, ainda assim, interligadas. Ao mesmo tempo em que um desejo anula o outro, também o contém. Gennaro encontra-se entre as duas faces

do divino, e entregar-se a uma delas parece inevitavelmente levar ao afastamento da outra. Contudo, ao entregar-se ao mentor patriarca, Gennaro buscaria também o belo e o poder de criação por meio da arte - elementos que remetem ao encanto causado pela esposa. E, do mesmo modo, no ato de entregar-se à esposa, também haveria de igualar-se ao mentor ao ocupar seu suposto lugar no leito. É impossível fugir da presença de ambos, independentemente do caminho que decidisse tomar nessa encruzilhada. Fosse onde fosse, encontraria e abandonaria a ambos, bem como a si mesmo.

Há, no entanto, uma terceira peça nesse dilema: Laura, filha do mestre. Ao compararmos a relação do narrador-personagem com ambas as personagens femininas, percebe-se que a ligação com Laura recebe tom bem oposto ao que fora retratado a respeito de sua madrastra Nauza. Nas frases que envolvem a menina, usam-se palavras remetentes à noite e à escuridão: (“À noite, quando eu ia deitar-me, ao passar pelo corredor escuro com minha lâmpada, uma sombra me apagava a luz e um beijo me pousava nas faces, nas trevas. Muitas noites foi assim.”) (AZEVEDO, 2002, p.132-133). Se da união de Gennaro com Nauza surgia vida e arte, seu flerte com Laura, antecipa-se, levará somente à morte - a uma queda no desconhecido. Laura, em quem já foram projetados traços do angelical, ora toma a forma do lado obscuro da lua; dos crimes que a calada da noite acoberta. Se Godofredo e Nauza trazem elevação e virtude, realização e identidade, Laura é o desvio encarnado - um convite às profundezas e à cisão com o eu. Cabe, no entanto, um questionamento quanto à real fonte dessa sombra. Estaria mesmo em Laura, ou nos desejos obscuros que despertavam no âmago do próprio Gennaro ao se deparar com o puro vulnerável, ao seu dispor? Onde estaria a verdadeira treva: na menina que deseja ou no homem que, sabendo dos próprios desejos e das consequências de seus atos, une-se à menina?

A dissociação de Gennaro de sua própria pessoa se faz notar, de maneira mais direta, quando são descritas as ações que levariam a sua derrocada. Ao trazer à luz a consumação dessa relação, o narrador desaparece em passividade, isentando-se de qualquer responsabilidade pelos atos cometidos. Inicia sua defesa ao dizer que “dormia ainda” quando “Laura entrou” em seu quarto e em seguida “fechou a porta: deitou-se” a seu lado. Segundo Gennaro, é Laura quem penetra sua intimidade; é ela quem impede sua fuga, que o encerra em um mundo onde existem apenas eles dois.

Apesar de Laura ter sido definida anteriormente como uma criança inocente, agora é posta pelo narrador, sem qualquer explicação, como uma sedutora que tira de seu amante o poder de

escolha. Como bom demônio digno das páginas do *Malleus Malleficarum*, Laura é agente de toda destruição, a verdadeira Pandora que traz o mal. A única ação que Gennaro descreve em primeira pessoa, a única que atribui a si mesmo, é apenas a confirmação de sua entrega: “Acordei - nos braços dela.” (AZEVEDO, 2002, p.133).

No parágrafo seguinte, o narrador segue a listar os diversos fatores que o teriam forçado àquele enlace fatal: “O fogo de meus dezoito anos, a primavera virginal de uma beleza, ainda inocente, o seio seminu de uma donzela a bater sobre o meu, isso tudo... ao despertar dos sonhos alvos da madrugada, me enlouqueceu...” (AZEVEDO, 2002, p. 133). A tais fatores é atribuída a voz ativa: o narrador limita-se a ser enlouquecido pelas circunstâncias e, por elas, portanto, conduzido. Mesmo ao contar que tais episódios tornaram-se recorrentes, o narrador exime-se da responsabilidade, limitando-se a dizer que “Todas as manhãs Laura vinha a meu quarto...” (AZEVEDO, 2002, p. 133). Replica-se, nesse momento, ao menos conscientemente, a variante do desespero à qual Kierkegaard chama “desespero-fraqueza”, “sofrimento passivo do ‘eu’” (KIERKEGAARD, 2010, p.75) - variante essa que Kierkegaard, ironicamente, associa ao feminino devido à falta de consciência e de afirmação do “eu.”.

No entanto, dado o questionamento quanto à real fonte da sombra, surge também a leitura de que Gennaro dissocia-se de seu próprio lado obscuro. Renega seu próprio desvio, sua própria decadência, preferindo atribuir a outrem a reconhecer tamanho horror em si. Ao desesperar em Laura, Gennaro também desespera em si mesmo - no que tais atos e escolhas revelam sobre si. Diante do inaceitável, a mente de Gennaro encontra refúgio na alteridade para eximir-se da culpa.

Quando essas repetidas conjunções resultam em uma gravidez e Laura pede que Gennaro se responsabilize, casando-se com ela, ele nega - ainda sem palavras. Nega com o silêncio, sendo a recusa em se posicionar a primeira ação direta cuja autoria o narrador assume por meio da voz ativa: “Calei-me/ Calei-me ainda.” (AZEVEDO, 2002, p. 133). Posteriormente, contudo, volta a se recusar a assumir autoria de seus próprios desejos ao atribuir tal ação - ou inação a dois impulsos: primeiramente, ao respeito que tinha pelo Velho e à busca por sua aprovação: “Que havia eu de fazer? Contar tudo ao pai e pedi-la em casamento? Fora uma loucura... Ele me mataria e a ela: ou ao menos me expulsaria de casa.” (AZEVEDO, 2002, p. 133). Em seguida, ao amor que sentia por Nauza, ainda que tal amor não tivesse bastado para impedir o curso de ações que o levara àquela situação: “E Nauza? Cada dia eu a amava mais” (AZEVEDO, 2002, p. 133-134). Por fim, em uma reflexão que pode remeter a ambos os

impulsos, pondera: "Era uma luta terrível entre o amor e o dever, entre o dever e o remorso." (AZEVEDO, 2020, p. 134).

Sem ver o quanto de si projetava tanto no velho Godofredo quanto em Nauza, Gennaro atribuiu a ambos seu silêncio, e assim consolidou o total desamparo de Laura, deixada só com as consequências dos atos de ambos. Pintou-se ainda a covardia sob a guisa de proteção quando surgiu a hipótese de o pai, num rompante de ira, cometer um desatino contra a filha, mas logo o narrador-personagem torna a deixar claro que seus temores são principalmente por si mesmo ao imaginar que, no mínimo, seria, ele, expulso da casa. Tanto foi dele aquela decisão, tanto são dele aquelas projeções, que as frases são construídas em torno do 'eu' - ao pensar no velho, Gennaro pensava no que haveria de fazer consigo. Ao pensar em Nauza, pensava no quanto supostamente a amava. São levados em conta apenas sentimentos dele, vontades dele, travestidas em dever pelo outro. O dever, no entanto, não é referente a Laura. A ela, Gennaro não crê dever coisa alguma, nem lealdade, nem responsabilidade. Do contrário, lança-a, juntamente ao filho não-nascido de ambos, nos braços da morte em nome de tal "dever", de tal busca pelos ideais inalcançáveis representados pelo velho Godofredo e por sua esposa - que na realidade seria uma busca egoísta pela realização de suas próprias vontades.

A decisão de Gennaro de virar as costas para Laura e para a vida que havia concebido junto a ela marca o início da passagem de Laura para a morte, confirmando o destino que se havia antecipado para a relação, com base nas referências à noite e às trevas. Tão logo dá-se conta da rejeição do amante, Laura cai "desfeita" e é levada para fora do quarto, "fria e fora de si", por um Gennaro que agora parece ter recobrado o poder sobre si mesmo. A partir de então, passou a se tornar cada dia mais pálida. Da vida que nela crescia, não havia mais sinal algum. Ocorre que a decadência da filha refletiu-se no pai, que, vendo-a morrer, definhou junto. Mescloou-se, o velho Godofredo, às escolhas de palavras dantes reservadas a Laura: o velho passou a levar "as noites passeando no escuro" (AZEVEDO, 2002, p. 134) e a arrancar as cãs que antes haviam constituído sua coroa de Imperador. Na ânsia de honrar o patriarca, Gennaro o ferira. E, ao mesmo tempo, ferira a si mesmo; às partes de si que habitavam tanto no velho quanto em sua filha. Conforme antecipado, a entrega aos crimes noturnos o afastou de seu sonhado ideal, e a decadência do velho a olhos vistos representa a queima dessa ponte; o fim dessas possibilidades.

Gennaro, no entanto, não se sentia ferido. Não enxergou sua própria parte naquela decadência. Tendo negadas as bênçãos do pai, apegou-se à idealização da única das três figuras em cujos

olhos não via refletida a própria culpa: a mãe, a Imperatriz. O narrador-personagem dessa vez foge de si mesmo ao preferir enxergar-se pelas lentes indulgentes e apaixonadas da amante. Retornava ao passado, ao que era antes de dar ouvido à própria treva: “Só as vezes a sombra de um remorso me passava, mas a imagem dela dissipava todas essas névoas ...” (AZEVEDO, 2002, p. 134).

A culpa consciente só vem trazida pelos lábios da própria Laura, em seu leito de morte. Mais uma vez, as rédeas do curso de ações que guiam essa narrativa são entregues nas mãos da menina. Mesmo ao morrer, é-lhe atribuída total gerência e autoria de seus atos: de Laura não se diz que fora acometida ou vitimada por coisa alguma. Em vez disso, é dito, simplesmente, que “Laura morria”. Suas últimas palavras, no entanto, sofrem descredibilização ao serem associadas pelo narrador à febre da moribunda e descritas como “apressadas e confusas”. Ao dar-se forma às palavras da jovem que morria, no entanto, deparamo-nos justamente com as verdades das quais Gennaro estivera fugindo desde o início da narrativa: “— Gennaro, eu te perdôo: eu te perdôo tudo... Eras um infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei... por tua causa... teu filho... o meu... vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer...” (AZEVEDO, 2002, p. 134).

Ao perdoar Gennaro, Laura acaba dando contornos à sua culpa, pois antes de perdoá-lo, ela o responsabiliza pelas próprias ações - e, conseqüentemente, pelo próprio destino. Ao contrário do narrador, no entanto, a jovem não se exime da responsabilidade pela morte do próprio filho, tampouco dissocia-se de seu eu. Mantém, até seu último suspiro, uma consciência de si própria que, até o presente momento, não se pôde testemunhar em Gennaro - noção essa que apenas se fortifica quando o narrador-personagem desqualifica as palavras da moribunda. Ao tratar as palavras de Laura como desvario, ele se permite manter sua pretensa passividade; recusa-se a encarar o espelho que ela põe diante dele. Sua fuga, no entanto, não faz dele menos desesperado, menos desconectado de si e de seus próprios impulsos.

A decadência do velho, que teve início quando Laura ainda estava viva, persistiu após sua morte. O velho passou a cercar-se da filha morta, encerrando-se em seu quarto - já disse Poe, em seu “A Filosofia da Composição”, que o quarto frequentado por uma morta é o ambiente perfeito para intensificar a dor de sua perda. De quem, de fato, o velho se estava cercando, no entanto, é algo que será revelado posteriormente. Paralelamente, Gennaro, aos poucos, tomava-lhe o lugar de poder e prosperidade ao lado de Nauza: “as noites que o mestre passava soluçando no leito vazio de sua filha, eu as passava no leito dele, nos braços de Nauza”)

(AZEVEDO, 2002, p. 136). O fato de o velho ter passado a refletir em seu exterior a sombra que Gennaro renegava deu ao discípulo oportunidade para renegar a ele também. Ao não enxergar mais no mentor o ideal do que gostaria de ser, Gennaro desobriga-se do dever para com o patriarca e decide, em vez disso, assumir seu manto. Rompe com o velho no mesmo momento em que se funde a ele - tornam-se, ambos, quimeras de si mesmos, de seus reflexos e seus caminhos.

Contudo, a relação com Nauza, antes pintada com as cores da primavera, passa a ganhar contornos que remetem à noite e à magia; ao oculto. Novamente, a aproximação da carne desencadeia um turvar da razão, um esmaecimento das definições entre realidade e fantasia, talvez mesmo uma menção ao absurdo de se desviar das responsabilidades por seus atos anteriores. A exemplo: “Tudo o mais foi um sonho: a lua passava entre os vidros da janela aberta e batia nela: nunca eu a vira tão pura e divina!” (AZEVEDO, 2002, p.135).

Nesse trecho, pode-se observar, há uma associação entre Nauza e a divinização da Lua, esta sempre tão feminina, sempre remetendo à intuição e aos mistérios da noite. E, embora haja certa confusão entre realidade e fantasia, o narrador não demonstra qualquer hesitação no intuito de buscar a essa divindade: volta-se inteiramente para sua “deusa” Nauza, realizando-se por meio dela, alcançando por meio dela os ideais que buscava naquela casa. A ela faz seus votos e entrega seu espírito. No entanto, as próprias ações do narrador não lhe bastam para que se sinta satisfeito com seu eu: Gennaro precisa da aprovação verbal de Nauza. Precisa se realizar por meio da voz dela, conforme se pode conferir abaixo:

Uma noite eu disse a Nauza que a amava: ajoelhei-me junto dela, beijei-lhe as mãos, reguei seu colo de lágrimas. Ela voltou a face: eu cri que era desdém, ergui-me.

— Então Nauza, tu não me amas, disse eu.

Ela permanecia com o rosto voltado.

(...)

Quando ergui a cabeça, eu a vi: ela estava debulhada em lágrimas.

— Nauza! Nauza! uma palavra, tu me amas?

(AZEVEDO, 2002, p. 135)

Certa noite, no entanto, Gennaro é tirado de seu leito idílico pelo velho mestre, que o leva ao quarto de Laura e revela uma pintura na qual andara trabalhando: um retrato dos últimos suspiros de Laura. No quadro, Gennaro se vê indubitavelmente ligado a Laura, seja por meio da ação dela (“A moça com seus lábios pálidos murmurava no meu ouvido...”), seja por meio de sua própria condição: encontrava-se cadavérico como a própria morta, refletindo a morte

que infligira nela: “Eu tremi de ver meu semblante tão lívido na tela e lembrei-me que naquele dia ao sair do quarto da morta, no espelho dela que estava ainda pendurado a janela, eu me horrorizara de ver-me cadavérico...” (- AZEVEDO, 2002 p. 136).)

O espelho que Laura tentara pôr diante de Gennaro agora lhe retornava pelas mãos do velho Godofredo. Naquela pintura, o velho expunha a sombra de que seu aprendiz estivera fugindo, a imundície que andara varrendo para baixo do tapete. Era dele, de Gennaro, não de Laura, que o velho se havia cercado. Não era a decadência da morta que Godofredo refletia, mas a de seu aprendiz. Sua dor não era a de um pai enlutado, mas a de um mestre traído por aquele a quem esculpia à sua imagem e semelhança. Ao pintar o momento da morte de Laura, o velho não buscava alento para sua dor; buscava respostas. E tais respostas não estariam na figura da morta, mas de seu jovem amante: no pavor estampado em seu rosto macilento, contaminado pela morte com que maculara a donzela. É Gennaro, não qualquer das duas mulheres da casa, o foco principal da atenção do velho, como se delas não esperasse lealdade alguma, tampouco tivesse por elas real apego. Assim como Laura, na pintura, era mera extensão da imagem de Gennaro, também na relação entre o velho e seu discípulo as duas mulheres da família não passam disso: meios para um fim, símbolos de um legado que apenas os homens podem personificar. Eis um efeito colateral da revelação das sombras de Gennaro. Revela-se também essa sombra, da qual o velho provavelmente não se dá conta. Uma sombra da qual compartilhava toda uma sociedade que aprendera a considerar a mulher como um ser à parte, sem o potencial de virtude e racionalidade que unia os homens.

Justo quando se acreditava mais dissociado do velho, Gennaro percebeu-se mais fundido a ele do que nunca. A decomposição externa era reflexo da decomposição da confiança e do apreço que o mentor lhe tinha; era ele, no coração do velho, que apodrecia mais e mais a cada noite. Impedido de manter os olhos fixos no brilho da Lua, de enxergar a si mesmo refletido nela, Gennaro viu-se forçado a encarar o abismo da própria alma; aquilo em que suas escolhas o haviam transformado.

Ante o confronto do patriarca, Gennaro, ao constatar-se tão longe do ideal que almejava, torna a focar no velho mestre sua lealdade e passa a buscá-lo, e à sua aprovação ou perdão, com a mesma sofreguidão com que buscara o amor de Nauza. Mantendo-se fiel ao *modus operandi* apresentado até então na narrativa, o narrador-personagem ainda atribui a forças externas - ou à própria Laura, mesmo depois de morta, à sua lembrança fantasmagórica, à sombra rejeitada de si - as ações que toma impulsionado por tal mudança de espírito:

Um tremor, um calafrio se apoderou de mim. Ajoelhei-me, e chorei lágrimas ardentes. Confessei tudo: parecia-me que era ela quem o mandava, que era Laura que se erguia dentre os lençóis do seu leito e me acendia o remorso e no remorso me rasgava o peito. (AZEVEDO, 2002, p.136)

O momento em que Nauza descobre o papel desempenhado por Gennaro na morte de Laura quase passa despercebido a ambos os homens da narrativa: a mulher é reduzida a mais um fantasma, quase tão incorpórea quanto sua enteada morta. O empalidecimento completo da influência de Nauza, replicando o desaparecimento da lua na sombra da terra ao fim de cada ciclo, é consolidado no momento em que o narrador acompanha o velho para fora da casa. A simbologia referente à morte e à decadência sobrepõe-se por inteiro às alusões primaveris antes vistas: “Saímos juntos: a noite era escura e fria. O outono desfolhara as árvores e os primeiros sopros do inverno rugiam nas folhas secas do chão.” (AZEVEDO, 2002, p. 137).

O cenário ao redor dos dois homens é descrito, inteiramente, com palavras que reforçam a ideia de perigo - especificamente, do perigo de morte, da passagem ao desconhecido. Projeta-se, no cenário que rodeia Gennaro e Godofredo, a mesma violência travestida de honra da qual falava Don Diègue na epígrafe do conto. A mesma identidade imposta que representa a cisão com os desejos, a busca pela aprovação do velho em detrimento do novo. Todo o cenário é desespero; é busca e abandono do eu. O patriarca, no entanto, não se deixa afetar por tais ameaças; em vez disso, “lançou os olhos à escuridão do abismo e riu-se.” (AZEVEDO, 2002, p. 137), de modo a demonstrar autoridade sobre os limites entre a vida e a morte - de fato, detinha naquele momento o poder de decisão quanto à sobrevivência de Gennaro. Nesse momento, o velho mestre é, sem dúvidas, uma representação de um deus temível e ultrajado. E, nessa condição de autoridade máxima, o velho toma a palavra e declara Gennaro como responsável por seus próprios atos; autor da própria traição. De nada adiantou a ruptura dupla com o feminino, a destruição infligida às mulheres que fizeram parte da história. Os sacrifícios em busca da aprovação do pai provaram-se inúteis, pois quando Gennaro implorou o perdão do velho, este se recusou a perdoá-lo. O fez, inicialmente, por si mesmo — “Perdão! e perdoou o malvado ao pobre coração do velho?” (AZEVEDO, 2002, p. 138) — e apenas então mencionando a filha, ceifada em plena juventude. A ela, no entanto, refere-se sem ternura, recusando-se a enxergá-la como vítima: “E teve ele dó da virgem, da desonra, da infanticida?” (AZEVEDO, 2002, p. 138).

Mais uma vez, assim como ao revelar o quadro que pintara dos últimos momentos de Laura, Godofredo ergue ante o rosto de Gennaro um espelho, forçando-o a contemplar a si mesmo - “conheces o criminoso? (...) Vês pois, Gennaro (...) se houvesse um castigo pior do que a morte, eu to daria.” (AZEVEDO, 2002, p. 139). O narrador, mais uma vez esmorecendo em passividade, declara-se abafado pela voz de escárnio do mestre. No entanto, ao ser confrontado com a real possibilidade da morte, tendo “só a escolher o suicídio ou ser assassinado” - lançado por seu próprio “eu superior” a tal risco, a tal castigo - Gennaro parece recuperar a agência sobre sua própria voz. Matar o velho, explica, seria impossível dadas as vantagens posicionais e à superioridade física do mestre. Ante a impossibilidade de uma fuga, o narrador escolhe abraçar o próprio destino, consentindo à própria sentença de danação: “E curvei-me no abismo (...) Eu tive medo. Orações, ameaças, tudo seria debalde. — Estou pronto, disse.” (AZEVEDO, 2002, p.139).

Consentir com a própria morte é, nesse contexto, ao mesmo tempo uma ruptura com o eu e um mergulho nele. A própria escolha entre o suicídio e o assassinato é uma ilusão. É ele mesmo quem se destrói, seja por meio das decisões tomadas, seja na forma das ganas assassinas do velho, seja por seu consentimento. Todos esses elementos refletem a ação de Gennaro contra si mesmo, a destruição do eu em seu processo de busca por si mesmo. Se a devoção pelo velho e a vontade de se tornar o imperador foi parte do que moveu o narrador-personagem e o conduziu até sua derrocada, a narrativa não deixa de mostrar a presença do velho naquele mergulho de mais de um modo. Além de ser o velho o juiz que decretou aquela sentença, a forma como a queda é descrita, ao menos no início, é inteiramente ligada à sua figura: tem-se a impressão de que Gennaro tomba não em um abismo mas no próprio riso de Godofredo, o que fortalece a posição de autoridade ocupada pelo patriarca: “O velho riu-se: infernal era aquele rir dos seus lábios estalados de febre. Só vi aquele riso... Depois foi uma vertigem...” (AZEVEDO, 2002, p. 139- 140).

O lançar-se à morte de Gennaro equivale, diretamente, a um lançar-se ao ideal representado pelo patriarca; a uma busca transcendental - maior que a vida e a morte - por sua aprovação, que exige total renúncia aos impulsos próprios. Em nome dessa busca, Gennaro romperá com seus espelhos femininos e por fim desistirá da própria vida. Nessa passagem, há relação entre a forma como os dois narradores estudados anteriormente, de “Solfieri” e “O Corvo”, lançaram-se também em suas respectivas buscas por um eu inatingível. Contudo, conforme já esperado, o enfrentamento da morte não traz o fim, haja visto que o “eu” que sofre com o

desespero não é mortal; razão pela qual o sofrimento seria eterno. O desespero, o tal castigo pior que a morte que o velho desejava existe, e consiste justamente na continuidade. Após despertar, tendo sobrevivido à queda graças à generosidade de camponeses os quais sequer se dá ao trabalho de nomear, Gennaro imediatamente volta a pensar no mestre que o atirara do abismo. Tomava para si as dores do velho, martirizando-se por tê-lo desagradado, por ter sido merecedor de sua ira. Pensava mais uma vez abster-se de si, privar-se do direito à vida e do poder sobre seu “eu” como forma de buscar reparação com esse “eu” superior encarnado pelo mestre, dando continuidade a seu processo de autodestruição, de desumanização em busca de outro em quem projeta a imagem de seu eu superior também destruído.

No entanto, as intenções de Gennaro de voltar a se entregar não duram muito: no caminho de volta à casa, acaba por encontrar um objeto que lhe traz à lembrança seu próprio “eu”, seu próprio sofrimento: o punhal com que Godofredo pretendia matá-lo. Mais uma vez, Gennaro é forçado a encarar Desespero nos olhos, contemplando o próprio reflexo - a violência bárbara daquele acerto de contas representada por aquela lâmina. Ao ver novamente o pior de si refletido naquele a quem até então havia idealizado, Gennaro enfim passa a reconhecer-se em si mesmo e abraça a faceta agressiva assumida pelo patriarca anteriormente: uma autoridade soberba, predatorial e egoísta.

Ao chegar, no entanto, ao local onde pretendia concretizar seus planos de substituir de uma vez por todas o velho como seu “eu” superior, Gennaro se depara com seus intentos já realizados: por Nauza. Não a Nauza deusa, estátua de beleza artística de cujo colo ele desfrutara, contudo, e sim uma “Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. (...) um corpo amarelo...” (AZEVEDO, 2002, p. 141). Debaixo da mulher, também morto e decomposto, envenenado pela esposa, estava o velho. Mais uma vez, tal qual acontecera ao abandonar Laura, Gennaro, ao romper com as representações divinas do feminino buscando a aprovação do Imperador patriarcal, acabou por causar a ruína dele. São tantas as ironias que cabem nesse desfecho, e todas elas consolidam a nota desesperada na qual a história termina. Em sua soberba, o patriarca e seu discípulo haviam excluído Nauza daquele acerto de contas, reduzindo-a a mera agente do desespero de ambos. No entanto, é o ato desesperado dela que põe fim ao desatino. O desejo de Gennaro de concretizar o fim de sua jornada para tornar-se “deus”, ou seja, para tornar-se ele mesmo, coroando-a com a única ação cuja autoria assumiria sem rodeios, permanece frustrado. Ao vingar-se e saltar no abismo da morte para fugir ao destino, Nauza rouba de Gennaro sua própria conclusão. Encerra suas buscas e, com elas, suas esperanças: já não podia

tomar por duelo o manto do velho, tampouco substituí-lo junto à imperatriz. Já não poderia realizar-se em nenhum dos dois, tampouco tinha para o que retornar. Os cadáveres que deixa para trás representam mais do que seus deuses caídos. São os sonhos mortos que tinha para si, faces suas que traíra e abandonara. Se antes estivera cego de si, ora já não lhe restavam espelhos em que pudesse reconhecer-se ou propósito que o movesse. Restava-lhe nada além do nada, da continuidade vazia e estéril.

3.22 - O Gato Preto

"Ensinaaram a ter medo de bruxas e não daqueles que as queimaram vivas"
Autor desconhecido

A complicada relação do eu consigo mesmo no narrador-personagem de "O Gato Preto" se faz entrever já no primeiro parágrafo, no qual o narrador, cujo nome não é mencionado em momento algum da narrativa, diz não poder esperar que seus interlocutores acreditem no que narra, pois nem mesmo seus próprios sentidos pareciam acreditar naquilo que haviam vivido. Há nesse parágrafo, além da dissociação entre razão e sentidos que constitui até certo ponto uma cisão com o eu, frases que indicam a autopercepção do narrador: este denomina-se são, mas atribui a uma suposta impressionabilidade de sua mente à surrealidade de sua experiência, a qual define como "fantástica, embora prosaica" (POE, 2017, p.85) e, posteriormente, "uma série de meros acontecimentos domésticos." (idem). Há, portanto, duas palavras que relacionem tais acontecimentos a algo íntimo: 'familiar' e 'domésticos'. Tais palavras trazem para dentro do 'eu' os ocorridos narrados, tornando o narrador e a narrativa uma só entidade. Assim como o Gennaro, de Álvares de Azevedo, este narrador-personagem é a história que conta, embora a considere parte do passado. O desfecho da narrativa não apenas sela o destino do narrador, como define quem ele é no momento em que a narra. Ao descredibilizar a própria narrativa, portanto, o narrador renega o seu eu da mesma forma como renega seus sentidos.

Ao prosseguir com a narrativa e conduzir seu interlocutor em um mergulho em seu passado, a fim de esclarecer, enfim, quais seriam esses eventos, o narrador usa a primeira frase para definir-se sob uma perspectiva externa: "Desde criança, sou conhecido por meu temperamento dócil e humano." (Poe, 2017, p. 85). Em seguida, prossegue a discorrer sobre a percepção que

outros tinham de si e a forma como tal percepção influenciava suas relações: "A ternura de meu coração era conspícua a ponto de tornar-me motivo de escárnio por parte de meus companheiros" (Poe, 2017, p. 85). O eu apresenta-se passivo, submisso às projeções impostas sobre ele e conformado ao ostracismo que acompanha tais projeções.

Por fim, consolidando a aceitação do ostracismo com relação a outras pessoas, o narrador estabelece sua conexão com os animais, os quais tinha como principais companheiros. Diz o texto que, apesar de ser o narrador um ser humano do sexo masculino, trata-se de alguém subversivo, em não-conformidade com a expectativa do homem apolíneo e desapegado das emoções. Justificou-se, portanto, que buscasse abrigo fora da própria espécie, distanciando-se da cultuada razão fria dos homens e aproximando-se da natureza, que aqui representa tanto a figura de uma mãe acolhedora, quanto o estranho ilógico e incontrollável -- tão comumente associado de forma pejorativa com o feminino. As frases seguintes trazem ainda um aprofundamento da relação entre o narrador e seus muitos bichos, a escolha de palavras indicando mais conexões entre os bichos e o feminino:

Passava a maior parte do tempo com eles e nada me alegrava mais do que alimentá-los ou acariciá-los. Esse traço de personalidade cresceu junto comigo e, na idade adulta, constituía uma de minhas principais fontes de contentamento..(POE, 2017, p.86)

Nessas frases, o narrador se identifica como alguém que se realiza com nas domésticas tarefas domésticas de alimentar e acarinhar, o que mais uma vez reforça sua caracterização, subversiva às noções vigentes à época, do ideal masculino. Há mesmo uma pequena reflexão: ("Há algo de altruísta e abnegado no amor de um animal que toca o coração" (AZEVEDO,...)) que lembra vagamente a nota de rodapé na qual Kierkegaard fala das bênçãos do amor feminino e no quanto, a seu ver, a condição feminina estaria diretamente ligada à abnegação. Esse afastamento com o suposto universo masculino da força e da retidão lógica constitui mais uma semelhança entre este narrador e Gennaro. O mesmo se pode dizer da identificação, na juventude, com a força criadora ostracizada que se entende por feminino. Tal identificação ocorre de maneiras distintas para esses dois personagens. Enquanto em Gennaro, ela se manifesta por meio de mulheres humanas, em "O Gato Preto" é a natureza, em especial os animais, quem assume esse manto de representar o belo e o estranho femininos.

A relação íntima do narrador com o feminino continua a ser tecida no parágrafo seguinte, no qual narra ter se casado cedo e encontrado na esposa uma índole compatível com a sua. A esposa, que mal tem qualquer ação como personagem ao longo da história, funciona dentro da

história, acima de tudo, como uma materialização do lado feminino da alma próprio narrador, com o qual uniu-se em harmoniosa comunhão desde a juventude. A relação externa que representa a interação do narrador com o feminino alheio não se dá por meio da esposa, mas por meio da natureza animal, conforme dito anteriormente, em específico o animal-título do conto: o gato preto. Batizado de Plutão (*Pluto*, no original) em homenagem ao deus romano dos mortos (o que por si só estabelece uma conexão com o sobrenatural e com o desconhecido), o animal é descrito como "um animal de porte e beleza sem par, todo negro e de uma sagacidade impressionante." (POE, 2017, p. 86) De suas qualidades, apenas a inteligência, e não a beleza, parece inusitada ao narrador. Segue -se a este respeito uma passagem curiosa, aparentemente avulsa e desconexa, mas potencialmente poderosa aos que lhe prestam a devida atenção:

Ao comentar sobre sua inteligência, minha mulher - que, no fundo, era um pouco influenciada pela superstição - aludia repetidas vezes à antiga crendice popular, segundo a qual todos os gatos pretos eram bruxas disfarçadas. Não que ela acreditasse nisso de verdade - menciono o fato apenas por ter me ocorrido à lembrança. (POE, 2017, p.86)

A passagem acima, além de solidificar a correlação entre o gato e a figura da mulher, trata também de sobrenaturalizar a ambos - o gato e o feminino que ele representa - ao evocar a imagem das bruxas, essas mulheres poderosas e livres que provocavam nos homens fascínio e pavor - e que por isso foram desumanizadas, perseguidas e chacinadas. Mesmo a forma como essa consideração é introduzida - o narrador a atribui à esposa e imediatamente trata de desacreditá-la ao inferir que ela estaria sob influência de superstições, além de diminuir a importância da frase em si ao afirmar que tal fato apenas foi mencionado por causa de uma lembrança passageira e sem razão de ser. Esse pequeno trecho, que se esforça em parecer despretensioso. Bom, pode denotar, segundo nossa ótica, mais um momento de desacordo do narrador com seu 'eu', mais um momento em que este prefere renegar os sentidos, a intuição e a própria confiança nesse lado 'estranho' o qual diz ter abraçado desde a juventude. Tal recusa veemente da parte do narrador dialoga com as antíteses tão frequentemente associadas ao gótico, aos eternos embates e contrastes entre razão e emoção ou razão e intuição, bem como entre o natural o sobrenatural. Negações à parte, a identificação entre gato e bruxa permanece até o fim do conto.

Ainda sobre a relação do narrador com o gato, mais uma vez a escolha de palavras alude a uma relação de exclusividade e posse que pode remeter à relação de posse física entre um homem heterossexual e a mulher que é objeto de seu desejo dentro do contexto retratado de sociedade:

"Só eu o alimentava, e ele me seguia onde quer que fosse pela casa" (Poe, 2017, p.87). Uma vez estabelecida a natureza ambígua dessa conexão, a narrativa começa a apresentar uma mudança; ou, no caso, a retratar a mudança que se deu no interior do narrador e como esta se refletiu nos seres ao seu redor:

(...) meu temperamento e minha personalidade - por obra do Demônio da Intemperança - experimentaram uma mudança radical (ruborizo ao confessar) para pior. A cada dia, tornava-me mais inconstante, mais irritável, mais insensível aos sentimentos alheios. Dirigia-me à minha esposa com uma linguagem intempestiva. Por fim, acabei fazendo uso de violência física contra ela. Os animais, é claro, sentiram as alterações em meu humor. Eu não apenas os negligenciava, como passei a maltratá-los. (POE, 2017, p.87)

Da mesma forma como atribui aos outros a primeira definição de seu caráter, no trecho destacado acima, o narrador, exime-se da culpa pela mudança em seu comportamento, atribuindo-a a um suposto Demônio, ainda que tal demônio representasse um comportamento dele próprio (intemperança). Posteriormente, endossa o mesmo comportamento ao dizer que a doença - no caso o Álcool, escrito com maiúscula - o consumia, atribuindo à doença a voz ativa enquanto ele próprio desaparece em passividade. É, no entanto, pouca coisa mais consciente que o narrador-personagem de Azevedo, Gennaro, das próprias ações, conforme se pode notar no uso de alguns verbos na primeira pessoa. No entanto, é essa mudança, quase inteiramente creditada a forças externas, que faz com que o narrador passe a assumir características que o senso-comum associa à imagem do homem patriarcal - agressividade, insensibilidade às emoções - e isso se reflete na deterioração de sua relação com a esposa e com os bichos. É senão por meio dessas interações que o narrador percebe a mudança em si. Assim como em Gennaro, a aproximação do patriarca leva à deterioração da relação com o feminino, embora, neste caso, a aproximação se tenha dado de forma menos voluntária. Tanto os maus tratos do narrador à esposa e aos bichos, quanto as reações desses últimos, podem constituir retratos do desespero, do desequilíbrio do eu consigo mesmo. O narrador, ao agredir aqueles que sempre amou e em quem sempre buscou refúgio e identificação, agride todo um aspecto de si mesmo. E em resposta, esse aspecto, com o qual sempre se acreditou haver harmonia, reage com afastamento ou hostilidade, consolidando a quebra da relação, antes existente, de afeto e confiança.

A mudança na reciprocidade dos afetos leva a um desdobramento (não tão) curioso: Plutão é castigado com a privação violenta e deliberada de um de seus olhos por não mais demonstrar

conforto na presença do narrador, como se fosse a afeição do bicho um direito inalienável do homem. Mantendo-se fiel ao padrão estabelecido até então, o narrador tampouco assume inteiramente a culpa pela agressão que comete, conforme pode-se constatar no trecho destacado abaixo:

"(...) cismeí que o gato me evitava. Eu o segurei à força e, assustado com tanta violência vinda de mim, ele feriu minha mão com uma leve mordida. Na mesma hora, fui possuído por uma fúria demoníaca. Mal podia me reconhecer. Minha alma parecia ter escapado e uma maldade mais do que diabólica, alimentada pelo gim, eletrizava cada fibra do meu corpo." (POE, 2017, p.87)

Mais uma vez, o narrador desaparece em passividade, atribuindo as ações e mesmo emoções a algo estrangeiro e idealizadamente sobrenatural, quando não à bebida: "fui possuído por uma fúria demoníaca", "uma maldade mais do que diabólica, alimentada pelo gim, eletrizava cada fibra do meu corpo". Aumenta, portanto, a desconexão entre o narrador e seu eu, aquele com o qual estivera em equilíbrio desde a infância. Ao atribuir a forças externas as próprias ações, o narrador deixa de reconhecer-se nos próprios reflexos, consolidando seu desespero. Quem perdeu um olho foi o gato, mas foi o narrador quem perdeu a capacidade de enxergar a si mesmo, e, conseqüentemente, de enxergar o dano que causa ao outro, a si mesmo e à harmonia de seu eu.

O castigo infligido ao gato tratou de sepultar o que restasse de bom na relação entre ambos: o animal, compreensivelmente, em se tratando de uma criatura com instintos de sobrevivência, nunca mais quis se aproximar do narrador. A mudança definitiva, ao invés de desencadear qualquer reflexão do narrador acerca de si mesmo e suas ações, só fez aumentar o ódio direcionado ao bicho. Afundava-se então o narrador em um instinto assassino e predatório, espantosamente similar ao que se nota em predadores sexuais e feminicidas. Tal impulso assassino, bem como a consumação do assassinato, é tratado pelo narrador como o momento definitivo de cisão com seu espírito, conforme se percebe a seguir:

Preservava ainda uma porção suficiente de meu antigo coração para lamentar a evidente ojeriza de uma criatura que outrora me amara tanto. Entretanto, tal sentimento logo deu lugar à irritação. E então, em minha queda derradeira e irrevogável, apossou-se de mim o espírito da perversidade. (POE, 2017, p. 88)

Ainda sobre o ato de matar o ser que um dia o amou e por ele foi amado, e também sobre o desequilíbrio que tal ato trouxe a seu eu, o narrador afirma ter sido movido por um "impulso inefável do espírito de se descompensar - de *violentar a própria natureza*." (Poe, 2017, p.88, destaques nossos) Essa fala, bem como a que se segue a ela (destacada abaixo), pode ser vista como um exemplo do "prazer extremo de cair" a que se refere Blanchot (2005) no texto já citado, de modo que pode ser comparado à cena da queda de Gennaro do precipício, embalada pela gargalhada do patriarca. O narrador admite ter feito o que fez sabendo-o errado, e precisamente por ser errado, alegando ter sido o assassinato do gato quase um ato de automutilação do corpo e da alma, algo que inexoravelmente o afasta de Deus. Independentemente do que se entenda por Deus, se a divindade abraâmica ou a própria natureza personificada pelas formas femininas, torna-se inegável que o narrador, ao tirar a vida do gato, rompe com as energias que o criaram - rompe com o próprio propósito, aquilo que reconhece como o próprio cerne de seu ser:

(...) enforquei-o porque sabia que havia me amado e porque sentia que não me dera motivo algum para lhe causar mal; enforquei-o por saber que, ao fazê-lo, estava cometendo um pecado - um pecado mortal que, se possível, colocaria em risco minha alma eterna, alijando-a para além da misericórdia infinita do Deus Mais Piedoso e Mais Terrível.

enforquei porque sabia que me havia amado, e porque senti que não me havia dado razões para lhe fazer mal; — enforquei porque sabia que ao fazê-lo, estava cometendo um pecado — um pecado mortal que prejudicaria minha alma imortal a ponto de renegá-la — se possível — a uma posição muito além da misericórdia infinita do Deus Mais Misericordioso e Mais Terrível. (POE, 2017, p.88)

Uma vez morto, o gato voltou a perseguir seu assassino em forma de imagem; fosse essa projetada pela mente ou captada pelos sentidos. O remorso materializou-se por meio de um incêndio que devastou a propriedade terrena do narrador, condenando-o ao desespero. Não obstante o fato de que tanto a morte do animal por enforcamento, quanto a subsequente presença do fogo aludem aos métodos mais conhecidos de execução de bruxas - o que por si só solidifica o paralelo firmado anteriormente - surgiu na única parede restante do antigo lar em ruínas a gravura detalhada e precisa do crime cometido. Um *memento* palpável daquilo que havia de mais abominável em si.

Em seguida, o narrador manifesta vontade de substituir o bicho por outro, "da mesma espécie, com aparência semelhante" (2017, p. 89). Tal substituição de fato ocorre - por iniciativa do

próprio gato, que se aproxima e chama a atenção do homem, que em suas buscas não tivera sucesso. O eu externo respondendo à vontade enterrada do eu interno. Esse segundo gato, referenciado em sua primeira aparição como mero objeto ("atinei para uma silhueta preta, repousada sobre a tampa de um dos imensos barris de gim ou de rum"- no original, "*some black object*"), imediatamente responde positivamente às tentativas de aproximação num trecho que mais uma vez remete ao contato íntimo: "Tão logo foi tocado, ele se levantou, ronronando alto, e pôs-se a se esfregar em minha mão, mostrando-se satisfeito com a atenção. (...) Continuei a afagá-lo e, quando estava prestes a ir embora, o animal manifestou desejo de acompanhar-me." (2017, p.90).

O novo gato, como o primeiro, não tinha um dos olhos, de modo que servia como mais um memento dos crimes anteriores e da criatura injustiçada previamente. Obviamente, logo passou a se tornar objeto de desprezo da parte do narrador, que nele via tudo aquilo que não queria ver em si mesmo: ("passei a fitá-lo com indizível ojeriza, e a fugir de sua odiosa presença como quem evita um ar pestilento" (Poe, 2017, p. 90) . Em contrapartida, a afável esposa logo afeioou-se ao bicho, não deixando dúvida quanto qual dos lados do narrador era ferido pela existência de tal criatura, e qual era agraciado.

Michel Collot afirma em seu texto "O sujeito lírico fora de si", que "Estar fora de si é perder o controle dos seus movimentos anteriores e, a partir daí, ser projetado a partir do exterior" (COLLOT, 2004, p. 169). O narrador, a este ponto da narrativa, já perdeu o controle de suas ações passadas, sendo perseguido por elas e projetando-se nessa lembrança da mesma forma como antes projetava-se no afeto.

O animal, no entanto, insistia em tentar manter-se próximo física e afetivamente, sua proximidade podendo também ser interpretada como o remorso remanescente, bem como os danos na autoimagem dos quais o narrador não consegue se livrar, visto que não há como fugir de si mesmo, por mais pavor que isso lhe causasse - pavor inclusive sendo a palavra exata escolhida para definir tal emoção. Sobre a sensação de assombro de si mesmo, destaca-se o trecho abaixo:

Eu agora estava desgraçado para além de qualquer tragédia humana. E que um *animal estúpido*, cujo semelhante eu destruíra com tamanho desprezo, que um *animal estúpido* fosse capaz de impingir a *mim* - a mim, homem feito à semelhança do Deus Altíssimo - um sofrimento tão insuportável! Ai de mim! Passei a desconhecer, fosse dia ou noite, a bênção do repouso! Durante o dia, a criatura não me deixava um instante sozinho; à noite, despertava de hora em hora de sonhos de

inexprimível pavor para me deparar com aquele demônio baforando seu hálito quente em meu rosto, o corpo volumoso - um pesadelo encarnado do qual não podia me desvencilhar - pairando como um peso eterno sobre meu *coração!* (POE, 2017, p. 91-92)

O desfecho dá-se quando, em mais um acesso inveterado de fúria, o narrador tenta assassinar mais esse gato, novamente ocultando por meio da voz passiva sua própria culpa: ("quase me fazendo cair de cabeça, exasperou-me às raias da loucura" (Poe, 2017, p. 92). Dessa vez, no entanto, o assassinato do bicho é impedido pela esposa do narrador, que acaba por ser assassinada em seu lugar: ("Instigado, pela interferência, a uma ira ainda mais demoníaca, (...) enterrei o machado em seu crânio" (Poe, 2017, p. 92). A esposa morre da mesma forma como passara toda a narrativa: em silêncio, sem sair do lugar: ("Ela caiu morta na hora, sem emitir um único gemido." (Poe, 2017, p. 92). Trata-se da agressão máxima e final do narrador ao seu espírito anterior, cuja relação já estava há muito degenerada. Com a esposa, morre de vez qualquer resquício da identificação do narrador com sua natureza empática e com o divino e estranho femininos. Não houve por ela pranto ou saudade, nem preocupação senão com o destino do cadáver e as implicações legais caso o ato fosse descoberto. O aborrecimento pela morte da esposa não se dá pela ausência dela, mas por consequências externas, consolidando a ruptura do narrador com as próprias emoções que antes o haviam definido. Uma vez decidido e concretizado o destino do corpo (emparedamento - inspirado mais uma vez pelos clérigos da Idade Média), as emoções do narrador voltam-se mais uma vez ao gato, o qual considera o único culpado pela morte da esposa. Da mesma forma como antes, culpa Plutão pela violência sofrida, agora projetava em um espelho a culpa pela destruição no outro. Assim como Laura, em Gennaro, foi considerada causadora de todo o mal que se abateu sobre ela, também aqui o estranho feminino é responsabilizado pela própria violação. A corrupção do sublime pelo homem é distorcida e transformada na corrupção do homem pelo sublime, o que resulta na destruição de ambos.

A vingança, embora antecipada, não ocorre, visto que o bicho desaparece. E desse desaparecimento advém uma paz profunda que se sobrepõe mesmo à sordidez dos crimes que o narrador carrega na memória. Os crimes não importam, apenas a memória viva e constante deles, externada na forma de um gato:

Ele não apareceu durante a noite - e dessa forma, pela primeira vez desde que o gato fora morar conosco, tive um sono tranquilo."; "(...) dias se passaram sem que meu algoz regressasse a casa; Pude, mais

uma vez, respirar aliviado a liberdade. O monstro, aterrorizado, fora embora para sempre! Nunca mais o veria novamente! Minha felicidade era absoluta! (POE, 2017, p. 94).

Tal estado de júbilo (este tão indômito quanto a fúria que o antecedeu) se estende até quase o fim da narrativa; até o momento em que o gato novamente se manifesta, miando de dentro da parede quando policiais inspecionavam justo o cômodo onde fora emparedada a esposa do narrador: ("Mas que Deus me livre e guarde das presas do Demônio! (...) reverberou uma voz vinda do túmulo!" - nota-se mais uma vez no trecho a demonização do gato e seu corpo, suas presas sendo comparadas às do Diabo). A imagem que se revela é a seguinte:

O corpo(...) pairava ereto diante de seus espectadores. Sobre a cabeça do cadáver, com a boca aberta em um ricto escarlata e um único olho flamejante, sentava-se a criatura hedionda cuja artimanha me compeliu ao crime e cuja voz delatora haveria de me condenar à forca. Eu emparedara o demônio dentro do túmulo! (POE, 2017, p.95)

É esse talvez o momento de maior imponentia da esposa além do ato de defender o bicho da morte: seu cadáver de pé, os olhos nivelados aos dos presentes vivos. O gato, por sua vez, novamente assume a posição de monstro aos olhos do narrador, sendo a ele atribuída uma imagem grotesca (a boca manchada de sangue) além de, novamente, ser considerado culpado pelas ações do narrador de forma não muito distante da forma como homens culpavam bruxas pelas próprias fraquezas, as palavras "artimanhas" (no original "*crafts*", também usada para se referir à arte da feitiçaria) e "seduzido" corroborando para essa última correlação.

Essa cena, a revelação do cadáver e do gato, o retorno do espírito morto, da identificação destruída, trata de cimentar o destino do narrador e retirar dele quaisquer possibilidades que poderia ter desejado com aqueles atos. Assim como, em Gennaro, a atitude de Nauza retira do narrador o futuro que havia imaginado, também em "O Gato Preto" é a ação do outro, do passado traído, que rouba o futuro e a perspectiva de se conquistar a aprovação do patriarca - neste caso, da sociedade patriarcal. É nesse momento, em que o miado do gato traz à luz os crimes do narrador, que este se torna, de uma vez por todas, essa história. É esse miado que conduz o narrador para o lugar onde se encontra no começo da narrativa, e para o próprio ato de narrar. Talvez não seja exagero dizer que esse único miado permeia todo o conto e ecoa a cada vez que o narrador projeta o pavor que sente do gato que condenou sua alma. Talvez possa-se dizer ainda que o miado ressoou não apenas em cada instante em que o narrador temeu o gato, mas também ao reviver cada escolha, cada ato que fortaleceu essa ruptura e levou a esse desfecho. A cada vez que feriu a si mesmo, a cada vez que abraçou a brutalidade e abandonou

seus melhores reflexos, o narrador acrescentava um tijolo no muro de seu próprio emparedamento.

Ao longo de toda a narrativa, o narrador, por intermédio da palavra, tratou de alienar as partes de si que não seriam aceitáveis, e também as que seriam, projetando-se cada vez mais por meio de interações externas à medida que se afastava de sua essência. A renegação da própria percepção e das próprias emoções como sendo suas próprias atenta para uma consciência decadente do “eu” e contribui para tal afastamento e para a consolidação de seu processo eterno de morrer, que o conduz enfim à morte literal anunciada logo no primeiro parágrafo, no trecho "amanhã estarei morto, e hoje preciso remover esse fardo de minha alma" (POE, 2017, p.85). Tais fardos, contudo, não parecem ter se tornado mais leves ao fim da história, mas afogaram-se na mesma negação que o privou de realizar-se positivamente em si mesmo por meio de outrem como fazia a princípio. Contudo, o ódio e desconforto crescentes do narrador pelos gatos, de acordo com a leitura aqui feita, seriam reflexos do ódio e o desconforto do narrador para consigo mesmo, para com as mudanças que o afastaram de si.

Tanto em “Gennaro” quanto em “O Gato Preto”, observam-se duas circunstâncias convergentes que permeiam esta leitura. A primeira delas é a polarização do divino: ora o narrador reflete seu “eu” em representações femininas, remetentes ao amor, à ternura e à vida, ora realiza-se assumindo os traços do divino patriarcal, a imagem agressiva e temível do Imperador.

A segunda, que constitui a maior oposição feita por esta dupla de narrativas à dupla analisada anteriormente, é a ruptura gradual e por fim completa com qualquer representação do divino. Em ambos os casos, também, a ruptura inicia-se pelo feminino - sacrificado em prol de uma busca de maior harmonia com os ideais patriarcais - e, por fim, a ruptura com o feminino acaba por trazer a ruína da harmonia com o masculino. Tanto Gennaro quanto o narrador do conto de Poe agrediram e por fim mataram o que havia de melhor em si - suas mais queridas projeções externas, que mais os aproximavam do Belo - para se aproximarem de um ideal desejado, mas o qual não os representava a princípio. E em ambos os casos, renegar o eu pela aprovação do outro se provou improdutivo: os mesmos atos que se esperava conduzir a tal aprovação acabam por privar os narradores completamente da harmonia externa que buscavam. Enquanto em “Gennaro”, é Nauza quem mata o velho, em “O Gato Preto” é o gato, vencido e emparedado, que traz a condenação do narrador, expondo seus crimes. A respeito da variante do desespero

que Kierkegaard chamou “desespero do finito”, ou “carência do infinito”, motivada pela ausência de Deus, discorre-se:

O determinista, o fatalista são desesperados que perderam o seu eu, porque para eles só há necessidade. Sucede-lhes o mesmo que àquele rei esfomeado, porque todos os alimentos se transformaram em ouro. A personalidade é uma síntese de possível e de necessidade. (...) O eu do determinista não respira, visto que a necessidade pura é irrespirável e asfixia inteiramente o eu. O desespero do fatalista consiste em ter perdido o eu ao perder Deus; carecer de Deus é carecer de eu. O fatalista vive sem Deus, ou melhor, o seu eu é a necessidade. (KIERKEGAARD, 2010, p.58)

A divergência se dá no estado final em que se encontram os narradores. Enquanto Gennaro, embora privado do desfecho que desejara, assumiu as características de seu mestre morto e tornou-se centro de sua própria existência, o narrador de “O Gato Preto” seria, por meio da morte, privado de construir novas narrativas. Contudo, em uma outra leitura, pode-se afirmar que, com a condenação do narrador pelo crime de assassinato, consolida-se sua transformação: morre a criança dócil que era alvo da zombaria dos outros por não estar em conformidade com as expectativas do que deveria ser um homem em uma sociedade patriarcal. Quem seria lançado à eternidade seria um homem agressivo, dado a vícios, movido por impulsos que, ao menos a seu ver, fogem às explicações lógicas - impulsos esses que espalham uma trilha de morte ao redor do personagem e que, no fim, o consomem por completo.

Enquanto em “Solfieri” e “O Corvo”, os narradores renunciam ao mundo e buscam mergulhar no sublime, em “Gennaro” e “O Gato Preto”, observa-se o contrário. Os narradores renunciam ao sublime para mesclar-se ao mundo, projetando nos homens sua ideia de deus e do eu superior em detrimento de seu próprio espírito. E, se na dupla anterior de narrativas, a busca pela transcendência só fez realçar a banalidade do mundo real e suas possibilidades, a segunda dupla mostra que mesmo quando se busca a harmonia com este mundo, os desejos de realização e aceitação são frustrados. No mundo da realidade estéril, governado pelas luzes da racionalidade despida de coração e de alma, não há nada além do desamparo, do desespero e da morte violenta do eu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme pontuado no início deste trabalho, o desespero raramente foi protagonista de estudos. Por essa razão, para a elaboração da presente pesquisa foi necessário um processo intenso de desvendamento do tema, que acabou por incluir questões muito abrangentes e que passam, justamente, pelo fio que une a humanidade à ficção gótica e faz com que esta seja uma das formas de fazer artístico que mais se renovam com o tempo.

A investigação a partir das delimitações do termo, inicialmente escolhido por representar o íntimo descontrole emocional evocado nas tramas, levou a descobertas que o conectam profundamente a pontos chave da própria ficção gótica. As reflexões inspiradas pelo estudo das obras de Kierkegaard e Gaiman acerca do desespero, complementadas pelo estudo dos medos da humanidade e a forma como estes interferiram nas representações da fé ao longo dos milênios, revelaram que muitos dos tropos mais comuns à ficção gótica podem ser relacionados ao desespero, como as antíteses entre luz e sombras, razão e emoção, a cisão com deus, a busca pelo oculto e a própria temática sombria, com o uso da noite e do desconhecido ou insólito para causar apreensão. Ademais, essa correlação endossa a ideia de que o uso do sombrio e do insólito serve como espelho de uma realidade íntima e atemporal. Não seriam esses fatores alienantes à realidade - como pensou parte da crítica-, mas um retrato subjetivo e crítico dela, e, portanto, parte da razão pela qual a ficção gótica, essa arte embasada no estranho, não seja peculiar a um lugar delimitado no tempo-espço.

No tocante às análises comparativas dos contos, descobriu-se, para além da confirmação da presença do desespero como uma constante em todas as histórias, que os pares analisados apresentam diversos paralelos no que diz respeito às representações do desespero e à forma como progride até o clímax da obra. Em “Solfieri” e “O Corvo”, o fascínio exacerbado pela figura feminina que remete tanto à morte quanto ao sublime - ou a ambos ao mesmo tempo; o sublime morto, perdido, serve como fator desencadeador da progressão do desespero já presente, embora latente, desde as primeiras linhas. Em ambos os casos, a perseguição desse desejo - este por si só advindo do desencanto para com a banalidade - leva a uma crescente

ruptura com o mundo material e com a própria razão, e por fim consolida o desespero, uma vez que os narradores, no ato de tentar desvairadamente unir-se ao divino perdido, acabaram por destruir definitivamente sua possibilidade de alcançá-lo.

Em “Gennaro” e “O Gato Preto”, os narradores, inicialmente em harmonia com o poder criador remetente à natureza, ao etéreo e ao puro, rompem com essa ideia ao perseguir ideais terrenos que trariam prosperidade e aceitação perante os homens, ideais esses encarnados pela figura (ou mera ideia, no caso de “O Gato Preto”) do patriarca. A necessidade da aprovação patriarcal e material leva à crescente ruptura com o poder criador com que os narradores eram harmonizados anteriormente; essa ruptura resulta em atos progressivos de violência contra o divino. A violência, no entanto, não traz a desejada aprovação patriarcal, mas o fim de toda perspectiva de que isso possa vir a acontecer. Consolida-se, assim como no par anterior, o desespero, visto que se chegou a um ponto sem volta, no qual não se pode mais reconciliar nem com o divino, nem com o material.

Pode-se perceber, em Poe, o aparecimento de figuras animais para, juntamente com o feminino, representar o divino perdido e insólito, antítese da banalidade material. Em Álvares de Azevedo, a conexão entre o feminino e a natureza é mais sutil, limitando-se a descrições e comparações com fenômenos naturais ligados à noite e ao ciclo das estações. Ambos os autores fazem uso do ‘eu’ e suas projeções para o surgimento e o progressivo crescimento da tensão nas narrativas; um ‘horror de si mesmo’ cheio de antíteses muito pertinente ao estudo do desespero.

Não se pretende, no entanto, conter nestas páginas, tudo o que pode ser dito a respeito do desespero e do gótico, visto que se trata de uma fonte inesgotável de estudo e reflexões. Mas espera-se que as descobertas desta pesquisa possam ter aberto novos caminhos para a análise da ficção gótica, em especial no que se referir ao desespero - essa complexa e destrutiva relação do eu consigo mesmo e com suas projeções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Cilaine. A fundação da literatura brasileira em Noite na Taverna. In: *Itinerários*, Araraquara, 22, 2004, pp. 115-133.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo, editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998

AMORA, Antônio Soares. Álvares de Azevedo, in: *A literatura brasileira*. Vol II - O Romantismo (1833 -1838 /1878-1881), São Paulo, Cultrix, 1977, pp. 153 - 160.

ANDRADE, Mario de. *Amor e Medo*, in: Revista Nova. São Paulo, Martins Fontes, 1974. p. 437-469.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Álvares de Azevedo, Lira dos Vinte Anos*, Semana Literária, Diário do Rio de Janeiro, 26 de junho de 1866. In: *Machado de Assis, Crítica Literária*, edição eletrônica Ebooks Brasil.

AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares, 1831 - 1852. *Macário/ Noite na Taverna*: organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

AZEVEDO, Álvares de. *Teatro de Álvares de Azevedo: Macário: Noite na Taverna*. / estudo introdutório Antônio Cândido. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

AZEVEDO, Manoel Antonio Álvares. Alfred de Musset – Jacques Rolla. In: *Obras de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Tipographia, Universal de Laemmert, 1855..

AZEVEDO, Manoel Antonio Álvares. *Cartas de Álvares de Azevedo*. Comentários de Vicente Azevedo. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.

BARROSO, Ivo; POE, Edgar Allan; PESSOA, Fernando; entre outros. *O Corvo e suas traduções*. 4a. Edição aumentada. São Paulo: SESI-SP.

BATALHA, Maria Cristina. —A literatura fantástica seu lugar na série literária brasileira. In: *Actas del Coloquio Internacional Fanperu*. Centro de Estudos Antonio Correjo Polar, Lima, 2010, pp. 39-53.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. - São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 3-14.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOTTMAN, Denise. Tardio, porém viçoso: Poe contista no Brasil. *TradTerm*, São Paulo, v. 22, Dezembro/2013, p. 89-106.

BYINGTON, Carlos Amadeu B. O martelo das feiticeiras: *Malleus maleficarum* à luz de uma teoria simbólica da história. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Bruxas Malleus Maleficarum*. Tradução de Paulo Fróes. Rosa dos Ventos, Rio de Janeiro, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2v

CANDIDO, Antônio. *Melhores poemas de Álvares de Azevedo*. 1a. Edição digital. São Paulo: Global, 2013.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo, 2002.

COLLOT, Michel. *O sujeito lírico fora de si*. Trad. Alberto Pucheu. Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, nº 11, p. 165-177, 2004.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado; tradução de notas de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. In: As nuances do gótico: do setecentos à atualidade. São Paulo: Editora Bonecker, 2019.

FREITAS, Sérgio Luiz Ferreira de. A compreensão da literatura gótica na história da literatura brasileira e as bases para sua reavaliação. In: *Muitas Vozes*, p. 467-486, 2018.

HARRISON, Jane. *Myths of Greece and Rome*. Garden City, New York. Double Day, Doran & Company, Inc. 1928.

KIERKEGAARD, S. *O Desespero Humano*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

KOBS, Verônica D. O novo gótico na sociedade contemporânea. Disponível em: <https://recortelirico.com.br/2017/veronicadanielkobs/o-novo-gotico-na-sociedade-contemporanea/> , 2017.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural na literatura (Supernatural horror in literature)*, tradução: João Guilherme Linke. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987

MAURO, T. C. O amor, o instinto e a morte: experiências de excesso em "Noite na taverna", de Álvares de Azevedo. In: *Opiniões*, 4(6-7), 34-49, 2016

MONAGHAN, Patricia (editor). *Goddesses in World Culture*. Praeger, Santa Barbara, California, 2011.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. *Um Sussurro nas Trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de "Noite na Taverna" de Álvares de Azevedo*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Ranis Fonseca de. *O desespero e a angústia na filosofia de Kierkegaard*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

POE, Edgar Allan. *Medo clássico: coletânea inédita de contos do autor* / tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro, DarkSide Books, 2017.

POE, Edgar Allan. *O Corvo*. Tradução: Machado de Assis, Fernando Pessoa, Paulo Henriques Britto. Posfácios: Paulo Henriques Britto. Companhia das Letras. 2019.

RIBEIRO, Maria Goretti de. O Sagrado Feminino na Literatura. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.16, n.2, p. 63-75, jul./dez. 2012

SANTAMARINA, Orvácio. Álvares de Azevedo, o Grande Romântico, in: *Cultura Política*, São Paulo, ano V, n. 48, 1945, p.158-167.

SILVEIRA, Aline Dias da; BASTOS, Rodolfo Alexandre Santos Melo; ZDEBSKYI, Janaína de Fátima. O Sagrado Feminino entre Hebreus e Cristãos: das Grandes Deusas à Maria. *Revista de História Comparada*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 06-34, 2018.

TODOROV, Tvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil Literário*, São Paulo, Companhia Nacional, 1955, p. 316-317.