



Claudio Zanini | Júlio França | Oscar Nestarez  
(orgs.)

# AS ARTES DO MAL

textos seminais

ACASO  
CULTURAL

Claudio Zanini | Júlio França | Oscar Nestarez  
(orgs.)

# AS ARTES DO MAL

textos seminiais

Rio de Janeiro • 2024

**ACASO**  
CULTURAL



## AGRADECIMENTOS

Este livro não seria possível sem as muitas sugestões que recebemos e as constantes interlocuções que mantivemos com tantos pesquisadores e pesquisadoras dedicados ao estudo das ficções do mal.

Agradecemos ainda aos jovens pesquisadores e pesquisadoras que abraçaram conosco este projeto, e souberam aguardar, pacientemente, os três longos anos entre a concepção e a publicação do livro.

À equipe editorial da Acaso Cultural, nosso reconhecimento pelo cuidado, capricho e empenho na edição desta antologia.

Um agradecimento especial é devido ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sobretudo aos seus coordenadores, Carlos Eduardo da Cruz e Vanessa Cianconi, que acreditaram neste projeto.

Este livro foi publicado com recursos do PROAP/Capes/PPG Letras UERJ.

## APRESENTAÇÃO DA SEGUNDA EDIÇÃO

Tem sido notável o crescente interesse, no campo dos estudos literários, por obras cuja existência e relevância passaram à margem da historiografia e da crítica tradicionais. Graças aos amplos esforços de revisão crítica que já perduram mais de uma década, muitos títulos até então obscurecidos pela falta de recepção formal vêm sendo (re)descobertos ou lidos sob diferentes perspectivas — entre as quais se destacam os estudos decoloniais e de gênero. Também compõem esse conjunto as obras tributárias do que temos chamado de *poéticas do mal* — isto é, modos artísticos de representação e expressão dos aspectos negativos da experiência humana.

Como chave de leitura de textos literários, o *mal* encontra ressonâncias que se perdem na noite dos tempos. Narrativas carregadas de uma visão de mundo sombria, que revelam a perversidade e a crueldade inerentes ao ser humano, remontam aos primórdios de nossa civilização; e, a partir do século XVIII, passam a constituir um grupo de expressões, gêneros e categorias que se convencionou chamar de poéticas do mal, compreendendo o gótico, o horror, o terror, o sublime e o grotesco, entre outros. Hoje, graças ao esforço de incontáveis pesquisadores e pesquisadoras, são bastante difundidas as teorias que clarificam esses recessos da literatura universal, conferindo ao mal e ao medo a mesma posição protagonista que outros aspectos humanos ocupam na criação literária.

No âmbito da literatura brasileira, pouco ou nenhum espaço se dava às poéticas do mal, por motivos que não cabe mencionar aqui. Porém a situação vem mudando: em conjunto com um grupo cada vez maior de investigadores e investigadoras, temos conseguido demonstrar a existência, a permanência e a influência

dessas poéticas em nossa historiografia. O site WWW.TENEBRA.ORG, o livro dele derivado ou o estudo *Poéticas do Mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)* são alguns de nossos esforços de consolidação deste campo de estudo. Ampliá-lo, contudo, implica disponibilizar os textos críticos e teóricos que o fundaram; implica facilitar o acesso às fontes primárias de sua reflexão. Esse é justamente o nosso objetivo com o livro que está em suas mãos.

*As Artes do Mal* reúne traduções de textos em alemão, espanhol, francês e inglês, de autores de nacionalidades distintas, cobrindo um intervalo de tempo que vai de 1588 a 1935, e compila reflexões feitas por filósofos, críticos e escritores. Por sua característica painelista, a obra funciona não apenas como porta de entrada para quem deseje se iniciar nos estudos sobre as poéticas do mal, mas também como fonte de perene consulta para todos e todas que precisem retornar aos fundamentos estéticos de nosso campo de pesquisa.

Por fim, vale mencionar que o livro celebra uma parceria entre pesquisadores que, unidos pelas afinidades estabelecidas no grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e apaixonados pelas manifestações literárias do mal, vêm somando esforços para difundir-las em diferentes níveis do mercado editorial e do campo da educação. O volume figura ainda como importante registro do trabalho feito nas universidades brasileiras, pois a maior parte das traduções foram realizadas por jovens pesquisadores e pesquisadoras.

*Os organizadores*

## AS ARTES E OS ATRIBUTOS DO MAL

Ana Paula Araujo

Júlio França

Os trinta e cinco textos selecionados para integrar esta compilação são, cada um a seu modo, reflexões sobre como representar e expressar percepções, sensações e experiências de cunho negativo. Tratam do medo e da angústia, e de seus paroxismos, o horror e o terror; discorrem sobre o sublime e o grotesco, categorias estéticas que confrontaram a hegemonia do Belo nas artes; examinam como e por que narrativas ficcionais que tratam de monstros, lugares sombrios e aflições do passado que retornam para nos assombrar são tão populares. Buscam, enfim, respostas para a razão de sentirmos, simultaneamente, atração e repulsa pela violência, pela perversidade e por todo tipo de ato cruel. Se for possível identificar nesses textos um tema comum sobre o qual cada um de seus autores parece ponderar, esse ponto de interseção seria o *mal*.

Esta segunda edição, revista e aumentada, de *As Artes do Mal: textos seminais* reúne autores que se dedicaram a examinar tanto as formas quanto os próprios sentidos de se retratar, através de objetos artísticos, um assunto tão inquietante e perturbador. A constatação empírica da ocorrência de fenômenos naturais e de atos humanos que não podem ser adequadamente descritos apenas como “infelizes” ou “errados” tem levado o ser humano a considerar tais eventos como manifestações da existência do mal — seja ele entendido como uma força cósmica efetiva ou como uma abstração que procura dar conta da malignidade inerente a um amplo escopo de seres e atos.

Há um contínuo embate filosófico em torno da validade de se referir ao mal como uma categoria capaz de explicar aquelas ações que, por implicarem sofrimento intenso e/ou a destruição de indivíduos, extrapolam os limites da moralidade e, conseqüentemente, não podem ser descritas apenas como erradas ou recrimináveis. As teorias costumam focalizar um ou mais aspectos do mal, em um esforço de apreensão de fenômenos complexos e multifacetados. Uma análise sistemática desses modelos de compreensão revela alguns parâmetros, frequentemente levados em consideração ao se classificar atos e indivíduos como “maus”: a gravidade da transgressão; a intenção; o prazer auferido pelo agente; a intensidade do dano e/ou do sofrimento infligido; a imputabilidade do agente; a debilidade da motivação; a consistência de caráter do agente.

Tal amplitude de aspectos observáveis não gera reflexões consensuais sobre o tema, e, conseqüentemente, são muitas as discordâncias quanto à eficácia do conceito de mal para entender os fenômenos por ele descritos. Os entendimentos divergentes podem ser divididos em dois grupos: o dos **céticos** e o dos **revivalistas**.

Os céticos<sup>1</sup> são aqueles que duvidam da utilidade de se propor um conceito de mal. Para eles, trata-se de um termo que, por gerar mais dificuldades do que soluções, deveria ser substituído por outros termos menos extremos, tais como “erro”, “delito”, “irregularidade”, “transgressão” etc. Os argumentos dos céticos podem ser resumidos em três linhas de pensamento:

1. o conceito de mal envolveria, necessariamente, ligações com elementos metafísicos, como seres sobrenaturais e demônios;
2. o conceito de mal seria inútil, uma vez que chamar algo de “mau” equivaleria a dizer que sua causa é misteriosa, incompreensível, ou que desafia explicações; e

<sup>1</sup> Por sua singularidade, que exigiria uma longa e específica reflexão, não estamos aqui considerando o pensamento de Nietzsche, que também era um crítico do conceito de mal. Em *Zur Genealogie der Moral*, o filósofo defendeu que a ideia de mal coíbia o potencial e a vitalidade humana, ao proteger os mais fracos em detrimento do enfraquecimento e da supressão do espírito dos mais fortes. Para ele, foram criaturas fracas que criaram o conceito de mal, como uma forma de organizar a vingança contra aqueles que as oprimiam.

3. o conceito de mal seria nocivo quando aplicado em contextos morais, políticos e legais, por servir de base para toda uma série de ideias excludentes, como o racismo, a xenofobia, os pensamentos classistas etc.

No outro lado do espectro, os revivalistas, assim chamados por defenderem a necessidade de se restaurar a pertinência das reflexões sobre o mal, acreditam que o conceito possa ser um importante instrumento para pensar o sentido de atos que nos afrontam e nos deixam perplexos por sua violência, imoralidade e irracionalidade. Ante as objeções levantadas pelos céticos, eles contra-argumentam que:

1. a ideia de mal não implica, necessariamente, a alusão a elementos sobrenaturais;
2. lançar mão do conceito, quando todas as outras possibilidades de entendimento estão ausentes, não é um desfecho fracassado, mas o início de uma reflexão; e
3. não faz sentido evitar o conceito de mal apenas por conta de conseqüências indesejáveis advindas de possíveis usos abusivos do termo.

Para os revivalistas, somente o conceito de mal seria capaz de dar conta de atos extremos, cuja existência é difícil de ser empiricamente negada — pensemos, por exemplo, na tortura sádica. Descrevê-los como “maus”, portanto, seria o primeiro passo para entendê-los e, por conseguinte, evitá-los. Sendo aquilo o que há de pior na experiência humana, o estudo e a contenção do mal deveria ser uma prioridade absoluta, e deveria se impor às preocupações com outras formas de malfeitos.

### Três linhagens do mal: teológico, natural e moral

Os entendimentos sobre o que seja o mal podem ser divididos de acordo com a atribuição de sua fonte primária: um grupo reuniria as proposições que explicam o mal em termos metafísicos (o **mal teológico**); outro englobaria as que o tomam como um aspecto da própria natureza (o **mal natural**); e, por fim, um terceiro, agrupando as que o descrevem como um produto exclusivo dos seres humanos (o **mal moral**). Falemos, brevemente, de cada uma delas.

Até o século XX, quando a discussão passou a se dar, prevalentemente, em torno de atos humanos, foram raras as reflexões sobre o tema que não consistissem em tentativas de conciliar a existência do mal com a de uma divindade benévola e todo-poderosa. Ficou conhecido como o “paradoxo de Epicuro” o dilema que indica ser impossível, em termos lógicos, a crença no mal e na existência de um deus que possua as qualidades da onisciência, onipotência e onibenevolência. Por um lado, é difícil contestar a existência de males no mundo: a lista de sofrimentos, dores e misérias é virtualmente infinita, e, na maior parte das vezes, eles parecem ser totalmente injustificados. Por outro, como conciliar essa constatação com a confiança em um ser divino de infinita bondade e potência?

Um dos modelos mais longevos do **mal teológico** é o dualismo maniqueísta, cuja tese central supõe um perene conflito de proporções cósmicas entre dois princípios equivalentes e eternos: o Bem e o Mal. Apesar de não possuir qualquer sustentação empírica, a doutrina se faz presente no imaginário até nossos dias, sobretudo na ficção e nos mais distintos produtos culturais da indústria do entretenimento.

Para a teologia judaico-cristã, fundada em ideias monoteístas, o dualismo maniqueísta era inaceitável, pois afirmava a presença substantiva e positiva do mal. Tal dificuldade foi enfrentada pelos neoplatônicos, ao proporem que o mal não existiria como substância, mas como pura negação. Toda a criação divina seria intrinsecamente boa, e o mal corresponderia não apenas à privação do bem, mas à carência de forma, e, em última instância, à própria ausência de ser.

O encaminhamento dado pelos neoplatônicos resolve a questão de modo precário. Afinal, ainda que a divindade não fosse responsável pelo mal, por que o permitiria? Caberá a Agostinho de Hipona encontrar a réplica para o dilema, a partir da ideia de *livre-arbítrio*: ainda que não desejasse o mal, a divindade precisaria permiti-lo, para conceder aos indivíduos a responsabilidade de tomar decisões e de fazer escolhas de acordo com a sua própria vontade. O mal que se observa no mundo seria, então, uma manifestação física, natural, e deveria ser entendido como um castigo a homens e mulheres pelo desvio do caminho do bem. Deus, portanto, não seria a causa do mal moral, mas do mal físico, ou seja, ele não é responsável pelos desvios de conduta do ser humano, tão

somente pela punição de suas transgressões. Por muitos séculos, desastres naturais de toda monta, de pragas a furacões, foram tomados como flagelos de uma divindade colérica e vingativa, que punia os seres humanos por seu comportamento vil. Havia, assim, um vínculo entre o mal físico e o mal moral: se o ser humano age de modo infame, o deus pode lhe punir através da natureza, como alegoriza o episódio bíblico de Sodoma e Gomorra.

Foi, todavia, um cataclismo de proporções desmedidas que abalou a relação do **mal natural** com a teologia. Em 1755, a devota cidade de Lisboa sofreu, em sequência, um terremoto, um maremoto e um incêndio devastador que ceifaram a vida de 90 mil pessoas — um terço dos moradores da capital portuguesa. A catástrofe colocou em xeque a tradição agostiniana e ajudou a tornar cada vez mais influente a ideia de que o mundo natural não respondia aos desígnios divinos, mas funcionava de acordo com suas próprias regras e leis. Pensadores como Voltaire interpunham questionamentos enfáticos a proposições como a contida no conceito de teodiceia, de Leibniz, para quem a bondade de Deus era incontestável e, graças à sua infalível justiça, vivíamos no melhor dos mundos possíveis.

Coube a Rousseau introduzir a distinção entre o mal natural e aquele produzido por causas estritamente humanas. Embora não contestasse diretamente Leibniz — no modelo rousseauiano, o mundo, criado pela divindade, seria de fato perfeito —, ele entende não haver sentido moral nas tragédias naturais, que poderiam ser evitadas com o devido planejamento. O verdadeiro mal não seria externo ao homem: ele só existe porque há seres humanos maus. Sendo, portanto, de total responsabilidade humana, ele é um acontecimento histórico, e, como tal, pode ser erradicado.

Ao restringir o papel da teologia em favor do da história, o pensamento de Rousseau contesta o de Agostinho, e inaugura assim a linhagem do **mal moral**, um modo francamente moderno de discutir a questão.

A primeira teoria puramente secular do mal será formulada por Kant, em meio a seus esforços de compreender a falta de conexão entre a virtude e a felicidade — por que os bons são constantemente infelizes, enquanto os maus, em geral, triunfam? Assim como Rousseau, o filósofo alemão não acreditava que o homem fosse inerentemente mau. Ele identificava, porém, uma



inquietante condição da natureza humana: nossa liberdade pode nos inclinar naturalmente tanto para o bem quanto para o mal.

Kant possuía um entendimento bastante rigoroso do significado de “ser moralmente bom”: um ato só seria moral se, e somente se, fosse executado pelo único e exclusivo fato de ele ser a coisa correta a ser feita. Alguém que fizesse o bem por acaso ou como consequência colateral de algum ato egoísta não teria realizado uma ação boa. Para o filósofo, o pior tipo de mal era justamente aquele produzido por seres humanos que priorizavam seus interesses próprios na tomada de decisões.

### A ideia de mal radical e a banalidade do mal

O decisivo legado kantiano ao tema está contido na ideia de **mal radical**, isto é, no entendimento de que, se a propensão ao mal é uma característica inata ao ser humano, ele seria, em consequência, uma genuína alternativa moral. Kant provocou dessa maneira a primeira grande fissura da crença da humanidade em sua bondade inerente, inaugurando um processo de desencanto que teria seu ápice no século XX.

Nos anos 1960, na esteira dos acontecimentos que se seguiram ao fim da Segunda Grande Guerra, a ideia de mal radical foi retomada por Hannah Arendt. A revelação dos indescritíveis crimes cometidos nos campos de concentração, da Solução Final, das experiências médicas nazistas e de todos os abomináveis eventos da última guerra mundial forçaram uma nova — e muito mais desencantada — compreensão do significado de ser um humano. Para Arendt, o mal radical se manifestaria de modo mais atroz quando seres humanos instrumentalizam outros seres humanos, tratando-os de forma supérflua, mas não para atender às costumeiras motivações de interesse próprio, e sim para reforçar algum modo de controle totalitário.

Arendt cunhou o termo **banalidade do mal** para dar conta do tipo de maldade praticada por burocratas como Adolf Eichmann, que, julgado em Jerusalém, em 1961, tornou-se o epítome da faceta moderna do indivíduo mau. Seus atos não eram motivados por desejos monstruosos, e se tornavam possíveis graças à insensibilidade e à total falta de reflexão sobre as consequências de suas decisões. Se, outrora, os desígnios das divindades eram

inescrutáveis, agora são as intenções humanas que escapam tanto ao nosso entendimento quanto ao nosso controle.

A ideia da banalidade do mal arrematou o progressivo desencanto da humanidade. Eichmann, de certa maneira, passou a simbolizar o mal que espreita em nós mesmos: alguém assustadoramente normal, mas que, ao não refletir sobre a consequência de seus atos, é responsável por causar sofrimento extremo, se não de forma direta, certamente por meio de uma negligência criminosa.

Nos últimos anos, a discussão em torno do mal segue viva, espalhando-se para outros campos do saber humano. Os estudos de Simon Baron-Cohen, por exemplo, causaram impacto ao proporem que a falta de empatia seria a causa determinante da violência e da crueldade entre os seres humanos. Ao fazê-lo, o psicopatologista da Universidade de Cambridge associa a maldade a falhas em nossas áreas cerebrais responsáveis pela empatia, e, desse modo, transfere a discussão dos campos da religião e da moral para o da neurociência.

As reflexões religiosas, filosóficas e médicas sobre a validade de se pensar o mal parecem, por conseguinte, infindáveis — e cada vez mais pertinentes. Haveria o mal puro, ou os atos maus são apenas efeitos colaterais, isto é, meios para se alcançar objetivos outros? Todos somos capazes de cometer o mal, ou apenas alguns de nós estariam propícios a cometer atos malignos? Os antigos gregos estavam certos: o mal nada mais é do que a ignorância, e, sendo assim, ninguém pode desejá-lo em si próprio? Ou, ainda, o mal é um recurso discursivo que serve apenas para demonizarmos aqueles que não fazem o que fazemos, e não pensam como nós?

### As artes do mal

Tais questões se fazem presentes também nos planos do imaginário, da arte, e, mais especificamente, no da ficção, onde o mal é uma realidade incontornável. As poéticas do mal — o gótico, o horror, o sublime, o terror, o grotesco, o trágico, o melodramático e afins — não param de criar temas, seres, lugares e eventos que se convertem, alegoricamente, em paradigmas do mal.

Na literatura, o mal se faz presente de amplas maneiras: por um lado, ele é estetizado, por meio da valorização do que

é transgressivo e daquilo que, por atentar contra a vida vulgar, reforça um desejo extremo de liberdade humana; por outro, as questões que filósofos, religiosos e cientistas enfrentam continuamente aparecem figuradas em múltiplas metáforas, personagens e tramas: os monstros, os *loci horribiles*, as fantasmagorias de um passado nefasto, os enredos plenos de catástrofe etc. Todos esses elementos formais característicos de tantas narrativas de medo são, no fundo, representações ficcionais de nossas experiências sombrias no mundo — seres maus, lugares maus, tempos maus, eventos maus.

Talvez o mal, justamente por seu caráter paroxístico, seja-nos ininteligível em termos lógico-rationais. E as narrativas de medo grassem justamente por serem modos privilegiados de acesso a esses abismos sombrios da existência humana.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução e prefácio de Lorenzo Mammi. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2017.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de António de Castro Caeiro. São Paulo: Atlas, 2009.

BARON-COHEN, Simon. *The Science of Evil: On Empathy and the Origins of Cruelty*. New York: Basic Books, 2011.

BARRY, Peter Brian. Moral Saints, Moral Monsters, and the Mirror Thesis. *American Philosophical Quarterly*, Illinois, v. 46, n. 2, p. 163-176, Apr. 2009.

BERNSTEIN, Richard J. *Radical Evil: A Philosophical Interrogation*. Cambridge: Polity Press, 2002.

CALDER, Todd. The Apparent Banality of Evil: The Relationship Between Evil Acts and Evil Character. *Journal of Social Philosophy*, [s. l.], v. 34, n. 3, p. 364-376, Sept. 2003.

CALDER, Todd. The Concept of Evil. In: ZALTA, Edward N.; NODERMAN, Uri (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, CA: The Metaphysics Research Lab, 26 Nov. 2013. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/concept-evil/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

CARD, Claudia. *The Atrocity Paradigm: A Theory of Evil*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

COLE, Phillip. *The Myth of Evil*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

HADDOCK, Bruce; ROBERTS, Peri; SUTCH, Peter (ed.). *Evil in Contemporary Political Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

KANT, Immanuel. *A Religião nos Limites da Simples Razão*. Tradução de Artur Morão. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

NEIMAN, Susan. *Evil in Modern Thought: An Alternative History of Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio: ou Da Educação*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *Satan: The Early Christian Tradition*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

# SUMÁRIO

<b>Agradecimentos</b> .....	<b>5</b>
<b>Apresentação da segunda edição</b> .....	<b>7</b>
<b>As Artes e os Atributos do Mal</b> .....	<b>9</b>
<i>Ana Paula Araujo</i>	
<i>Júlio França</i>	

## PARTE UM – MEDO, TERROR, HORROR

<b>Introdução</b> .....	<b>25</b>
<b>Sobre o Prazer Derivado de Objetos de Terror</b> .....	<b>27</b>
<i>John Aikin e Anna Laetitia Barbauld</i>	
<b>Do Sobrenatural na Literatura</b> .....	<b>33</b>
<i>Ann Radcliffe</i>	
<b>O Horror Sobrenatural na Literatura</b> .....	<b>47</b>
<i>H. P. Lovecraft</i>	
<b>O Mal-Estar na Civilização</b> .....	<b>53</b>
<i>Sigmund Freud</i>	
<b>A Descendência do Homem</b> .....	<b>65</b>
<i>Charles Darwin</i>	

## PARTE DOIS – PRECURSORES

<b>Introdução</b> .....	<b>69</b>
<b>Do Cidadão</b> .....	<b>71</b>
<i>Thomas Hobbes</i>	

<b>Sobre o Medo</b> .....	<b>81</b>
<i>Michel de Montaigne</i>	
<b>Sobre a Crueldade</b> .....	<b>85</b>
<i>Michel de Montaigne</i>	
<b>Os Fundamentos da Crítica em Poesia</b> .....	<b>97</b>
<i>John Dennis</i>	
<b>Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo</b> .....	<b>103</b>
<i>Edmund Burke</i>	

## PARTE TRÊS – O GÓTICO

<b>Introdução</b> .....	<b>115</b>
<b>Prefácio à primeira edição de <i>O Castelo de Otranto</i></b> .....	<b>117</b>
<i>Horace Walpole</i>	
<b>“Sobre o Governo da Imaginação”, “Sobre a Superstição do Gótico” e “Sobre Objetos de Terror”</b> .....	<b>123</b>
<i>Nathan Drake</i>	
<b>A História de Terror</b> .....	<b>131</b>
<i>Edith Birkhead</i>	
<b>Romance Gótico</b> .....	<b>145</b>
<i>Virginia Woolf</i>	
<b>Heróis e Monstros</b> .....	<b>151</b>
<i>Ellen Glasgow</i>	

## PARTE QUATRO – ROMANTISMO SOMBRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>157</b>
<b>Prefácio à terceira edição de <i>Frankenstein</i></b> .....	<b>159</b>
<i>Mary Shelley</i>	
<b>Sobre Fantasmas</b> .....	<b>167</b>
<i>Mary Shelley</i>	

**Prefácio a Cromwell..... 175**  
*Victor Hugo*

**A Filosofia da Composição ..... 185**  
*Edgar Allan Poe*

**O Demônio da Perversidade..... 199**  
*Edgar Allan Poe*

#### PARTE CINCO – A DECADÊNCIA

**Introdução ..... 205**

**O Pintor da Vida Moderna..... 207**  
*Charles Baudelaire*

**O Monstro..... 215**  
*J.-K. Huysmans*

**Teoria da Decadência..... 229**  
*Paul Bourget*

**Prefácio a As Flores do Mal ..... 235**  
*Théophile Gautier*

**Prefácio a O Retrato de Dorian Gray ..... 249**  
*Oscar Wilde*

#### PARTE SEIS – LITERATURA E SOBRENATURAL

**Introdução ..... 253**

**Prefácio a A Outra Volta do Parafuso..... 255**  
*Henry James*

**Introdução a Fantasmas e Maravilhas ..... 265**  
*M. R. James*

**Prefácio a Hauntings: Fantastic Stories ..... 269**  
*Vernon Lee*

**As Histórias de Fantasmas de Henry James ..... 275**  
*Virginia Woolf*

**A Ciência Sobrenatural..... 285**  
*Dorothy Scarborough*

#### PARTE SETE – MONSTRUOSIDADES E PERVERSÕES

**Introdução ..... 301**

**A Filosofia na Alcova..... 303**  
*Marquês de Sade*

**Sobre o Assassinato, Considerado  
Uma das Belas-Artes..... 311**  
*Thomas de Quincey*

**Renascença Grotesca..... 345**  
*John Ruskin*

**Por Que Eu Escrevi “O Papel de Parede Amarelo”? ..... 359**  
*Charlotte Perkins Gilman*

**Sadismo-Masoquismo ..... 363**  
*Horacio Quiroga*

**Referências bibliográficas ..... 369**  
**Organizadores e tradutores..... 375**



# PARTE UM

## MEDO, TERROR, HORROR

O medo é uma das emoções mais constantes e intensas experimentadas pela humanidade. É ligado a mecanismos instintivos de proteção contra o perigo, e seus efeitos manifestam-se diretamente em nosso corpo. Comum a muitos animais, no ser humano ele é ainda intensificado pela consciência de nossa finitude e do caráter inexorável e insondável da morte.

Apesar de ser uma emoção negativa, quando experimentado ficcionalmente, o medo constitui-se como um efeito capaz de produzir peculiares prazeres estéticos. Não por acaso a literatura sempre teve na produção dele e de seus correlatos — o terror, o horror e a repulsa — uma forma eficaz de entreter os seus leitores. A reflexão sobre esse tipo específico de literatura esbarra, portanto, na investigação de um paradoxo: de que modo os terrores e horrores imaginários podem suscitar prazeres, se estamos sempre tentando escapar dos terrores e horrores do mundo real?

É possível responder a essa questão em termos aristotélicos: a literatura de medo possibilitaria extravasar, através da experiência ficcional, os pavores associados aos medos reais. Ver-se diante de uma experiência de terror ou de horror sem de fato correr os riscos inerentes a ela seria não apenas uma experiência prazerosa, mas, também, uma forma segura de encarar e enfrentar os diferentes medos aos quais estamos sujeitos. Nesse sentido, pensar os processos de criação dos “medos artísticos” e as representações literárias dos “medos reais”, bem como questionar os motivos que levam os indivíduos a procurar por esse tipo de emoção na literatura, são modos de refletir sobre as formas assumidas pelo mal em nossas sociedades.

# JOHN AIKIN & ANNA LAETITIA BARBAULD

(1747-1822 – 1743-1825)

John Aikin foi um escritor e médico inglês formado pela Universidade de Edimburgo. Mudou-se em 1792 para Londres, onde, tempos depois, deixaria de exercer seus trabalhos como cirurgião para se dedicar à reflexão sobre questões de liberdade religiosa e de consciência. Suas investigações trouxeram contribuições tanto para a medicina quanto para os estudos literários, relacionando, por vezes, as duas áreas — como em seus ensaios que associam as novas descobertas científicas ao aprimoramento da poesia. Entre suas realizações, destacam-se o trabalho como editor do periódico *The Monthly Magazine* e o lançamento de *Evenings at Home* (1792-1796), uma coleção de histórias infantis escritas em conjunto com sua irmã, a também escritora Anna Laetitia Barbauld.

Engajada politicamente, Anna Laetitia atuou como poeta, ensaísta, editora e também como professora na Palgrave Academy. Seu trabalho enquanto educadora serviu de modelo para práticas pedagógicas durante muitos anos e sua atuação como crítica e ensaísta colaborou para o estabelecimento do cânone da literatura do século XVIII. Entre suas obras, destacam-se a série de livros *Lessons for Children* (1778-1779) — seu mais notório trabalho, fundamental para o desenvolvimento da literatura infantil — e o poema que censurava a participação britânica nas guerras, “Eighteen Hundred and Eleven” (1812), cujas duras críticas recebidas deram fim à sua carreira literária.

Anna Laetitia e John Aikin publicaram juntos o livro *Miscellaneous Pieces, in Prose* (1773), de onde retiramos “Sobre o Prazer Derivado de Objetos de Terror”, texto em que analisam a reação humana diante de cenas e objetos terríveis. Os dois irmãos buscam, no ensaio, compreender a intensidade e a variedade de sensações — do espanto à curiosidade, do estranhamento ao prazer — provocadas por cenas de horror criadas pelas artes representativas.

## SOBRE O PRAZER DERIVADO DE OBJETOS DE TERROR

*John Aikin e Anna Laetitia Barbauld*

Tradução de Mariana Warrak  
Revisão técnica de Ana Resende

O exercício de nossos sentimentos de benevolência, quando provocados pela visão de aflições humanas, pode ser uma fonte de prazer. Tal fato não parece espantoso àqueles que consideram haver uma relação entre os sistemas moral e natural do ser humano, associando, assim, certo grau de satisfação a toda ação ou emoção responsável pelo bem-estar geral. O sofrimento que imediatamente surge de uma cena de miséria é suavizado e abrandado pelo nosso reflexo de autoaprovação, derivado do virtuoso sentimento de empatia. Esse abrandamento ocorre de forma tão intensa, que experimentamos, geralmente, um prazer muito requintado e refinado, que, em vez de nos levar a fugir com nojo e horror de tais cenas, nos faz querer testemunhá-las novamente. É óbvio o quanto essa disposição pode nos conduzir aos fins de amparo e auxílio mútuos. Mas o aparente deleite com o qual nos deparamos diante de objetos de puro terror, em que nossos sentimentos morais não têm vez, e nenhuma paixão, a não ser aquela deprimente do medo, parece ser excitada, constitui um paradoxo do coração, cuja solução é muito mais difícil.

A realidade dessa fonte de prazer torna-se evidente por meio da observação diária. Deve ser de conhecimento geral que histórias de fantasmas e duendes, de assassinatos, terremotos, incêndios, naufrágios, e de todos os mais terríveis desastres que acometem a vida humana são consumidas avidamente por todos

os ouvintes. A tragédia, a composição mais aclamada entre as ficções, tem explorado veementemente essas cenas — “ela é repleta de horrores”<sup>1</sup> —, e talvez sejam essas as partes que atraíam a admiração do público, muito do mais do que suas passagens comoventes e patéticas. A presença do fantasma de Hamlet, a descida de Macbeth à caverna das bruxas e a cena da tenda em *Richard III* dominam a atenção de nossas almas tão fortemente quanto a separação de Jaffeir e Belvidera, a queda de Wolsey ou a morte de Shore.<sup>2</sup> A capacidade de inspirar *terror* foi denominada, pelos antigos críticos, a peculiar especialidade da tragédia;<sup>3</sup> e os trágicos gregos e romanos introduziram, a fim de atingir esse propósito, alguns personagens extraordinários: não apenas as sombras dos mortos, mas também as Fúrias e outros fabulosos habitantes das regiões infernais. Collins, em sua “Ode to Fear”, elegantemente reforçou essa ideia:

Ainda que a gentil piedade reivindique sua parte,  
Todos os trovões da cena são teus [do medo].<sup>4</sup>

O antigo romance gótico e os contos orientais, com seus gênios, gigantes, encantamentos e transformações, embora possam ser tachados como absurdos e extravagantes por uma crítica mais refinada, sempre exercerão uma poderosa influência sobre a mente e sempre interessarão ao leitor, independentemente de toda a peculiaridade do gosto. Assim, o grande Milton, que tinha uma forte tendência a essas ferocidades da imaginação, tornou, com impressionante efeito, as histórias de “florestas e encantamentos sombrios” uma temática frequente

1 Referência à segunda fala de Macbeth na cena V do ato V da tragédia homônima de William Shakespeare: “Mas enchi-me tanto de horrores, que, familiarizados com meus pensamentos sanguinários, não mais me abatem.” (N. T.)

2 Jaffeir e Belvidera são personagens da tragédia *Venice Preserv'd* (1682), de Thomas Otway; Wolsey é o principal antagonista de *Henry VIII* (1623), de William Shakespeare; Mistress Shore é uma personagem frequentemente mencionada em *Richard III* (1593), também de Shakespeare. (N. T.)

3 Uma referência indireta à *Poética*, de Aristóteles. (N. T.)

4 Os versos citados estão inseridos na seguinte estrofe de “Ode to Fear”, de William Collins: “Oh, medo, eu te conheço por meu coração palpitante,/ Teu poder devastador inspirou cada linha pesarosa;/ Ainda que a gentil piedade reivindique sua parte,/ Todos os trovões da cena são teus.” (N. T.)

em seu “Penseroso”;<sup>5</sup> e indubitavelmente tinha, conscientes em sua mente, intensas imagens quando irrompeu:

Chame aquele que deixou contada pela metade  
A história do audaz Cambuscan<sup>6</sup>

Como podemos explicar, então, o prazer obtido a partir de tais objetos? Frequentemente, tenho sido levado a imaginar que existe um engano nesses casos e que a avidez com a qual assistimos não é uma prova de que recebemos um prazer real. Uma vez despertados, a dor do suspense e o irresistível desejo de satisfazer nossa curiosidade impulsionam nossa ânsia por experimentar uma aventura, ainda que venhamos a sofrer uma dor real. Preferimos sofrer o intenso tormento de uma emoção violenta do que a inquietação de um desejo não satisfeito. Estou convencido, por experiência, de que esse princípio, em muitas instâncias, pode involuntariamente nos levar a realizar coisas de que não gostamos. É esse o estímulo que torna interessantes as narrativas mais pobres e insípidas. Tenho regularmente sentido isso em relação aos nossos romances modernos, que, quando dispostos em minha mesa e lidos em um momento ocioso, conseguem me levar até o fim das mais tediosas e desagradáveis páginas — como Pistol comendo seu alho-poró,<sup>7</sup> eu engulo e execro até o final. Somos assim forçados a passar não só pelo tédio, mas pela real tortura — pelo relato da execução de um Damien<sup>8</sup> ou pelo ato de fé de um inquisidor. Nesse sentido, quando crianças ouvem, com atenção pálida e muda, assustadoras histórias de aparições, não nos damos conta de que elas estão em um estado de fruição semelhante ao da pobre ave caindo na boca da cascavel — elas estão

5 “Il Penseroso” (1631), poema de John Milton que aborda temas como a melancolia e a solidão. (N. T.)

6 John Milton está se referindo a Geoffrey Chaucer ao mencionar o personagem do conto incompleto “Squire’s Tale”, de *The Canterbury Tales* (1397-1400). “Cambuscan” era uma antiga forma escrita do nome do fundador do Império Mongol, Genghis Khan. (N. T.)

7 Referência à cena I do ato V de *Henry V*, de Shakespeare, em que Fluellen, após sofrer zombarias por usar um alho-poró em seu chapéu no Dia de São Davi, força Pistol a comer a erva, que é símbolo do País de Gales. (N. T.)

8 Provável alusão a Robert-François Damiens, regicida condenado e esquartejado pela tentativa de assassinar o rei Luís XV da França em 1757. Sua execução foi considerada bárbara e pavorosa. (N. T.)



acorrentadas pelos ouvidos e fascinadas pela curiosidade. Essa solução, no entanto, não me satisfaz quanto às cenas de terror artificial bem construídas, formadas por uma imaginação sublime e vigorosa. Aqui, embora saibamos o que esperar de antemão, adentramos nessas cenas com ansiedade, em busca de um prazer já experimentado. Esse é o prazer constantemente atrelado à excitação da surpresa perante objetos novos e maravilhosos. Um evento estranho e inesperado desperta a mente, mantendo-a ativa; e onde a agência de seres invisíveis, de “formas invisíveis e mais poderosas do que nós”<sup>9</sup>, é introduzida, nossa imaginação, adiantando-se, explora extasiada o novo mundo ao qual sua visão é exposta e se regozija na expansão de seus poderes. A cooperação entre paixão e fantasia eleva a alma a seu auge; e a dor do terror se perde em assombro.

Conseqüentemente, quanto mais selvagens, fantasiosas e extraordinárias forem as circunstâncias de uma cena de horror, mais prazer receberemos dela. E, quando elas são muito próximas da natureza comum, embora violentamente nutridas pela curiosidade por meio da aventura, não podemos repeti-las ou sobre elas refletir sem que haja um excedente de dor. Em *Arabian Nights* estão os mais chocantes exemplos do terrível unido ao maravilhoso: a história de Aladim e as viagens de Simbad são particularmente excelentes. *O Castelo de Otranto* é uma espirituosa tentativa moderna no mesmo plano de terror misto, adaptado, porém, ao modelo do romance gótico. A cena de mero horror natural melhor construída e trabalhada de que me lembro está em *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, de Smollett: o herói, entretido em uma casa isolada em uma floresta, encontra um cadáver recém-abatido no quarto em que iria dormir, onde acaba ficando trancado. Deve ser divertido, para o leitor, comparar seus próprios sentimentos com esses e, assim, formar sua opinião sobre a precisão da minha teoria.

---

9 É uma citação indireta a uma passagem de *An Essay on Man* (1733-1734), de Alexander Pope: “She [Nature] taught the weak to bend, the proud to pray, / To Power unseen, and mightier far than they.” (N. T.)

## ANN RADCLIFFE

(1764-1823)

Ann Radcliffe foi uma influente romancista e poeta inglesa, reconhecida por ser um dos pilares da ficção gótica setecentista. Iniciou sua carreira de maneira anônima com a publicação de *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789) e *A Sicilian Romance* (1790). O reconhecimento literário começou a se delinear com seu terceiro romance, *The Romance of the Forest* (1791), ambientado na França do século XVII, mas foi com *The Mysteries of Udolpho* (1794) que ela se tornou a romancista mais popular da Inglaterra de sua época.

Em *The Italian* (1797), Radcliffe atingiu o auge de sua técnica narrativa, consolidando-se como pedra angular da literatura gótica. Seus romances caracterizam-se por descrições romantizadas da natureza e enredos que apostam em prolongadas cenas de suspense, explorando os efeitos do terror em detrimento dos de horror. Os originais desse último título renderam-lhe 800 libras, em tempos nos quais o valor médio pago por manuscritos era 10 libras.

Além do sucesso comercial, a escritora também obteve a aprovação da crítica da época e acumulou epítetos elogiosos, tais como o de “Shakespeare dos escritores de romance”, atribuído por Nathan Drake, e “a primeira poeta da ficção romântica”, concedido por Walter Scott. Nos últimos vinte anos de sua vida, a escritora deixou de publicar romances e dedicou-se à poesia. Publicado postumamente no volume 16, número 1, da *New Monthly Magazine*, o ensaio selecionado para compor esta antologia, “Do Sobrenatural na Literatura” (1826), é até hoje uma das mais influentes distinções entre o terror e o horror como efeitos estéticos ficcionais.

## DO SOBRENATURAL NA LITERATURA

*Ann Radcliffe*

Tradução de Hélder Brinate  
Revisão técnica de Ana Resende

Um de nossos viajantes deu início a uma grave dissertação sobre as ilusões da imaginação:

— E não apenas nas ocasiões frívolas — disse ele —, mas também nas metas mais importantes da vida, um objeto frequentemente encanta e fascina à distância. Porém reduz-se a nada quando nos aproximamos dele, e tudo bem que reste apenas decepção em nossos corações: algumas vezes, um conselheiro mais severo é deixado por lá.

Esses truísmos, ditos com um tom de descoberta por Mr. S. — que raramente se dava ao trabalho de pensar sobre qualquer tema, a não ser sobre um bom jantar —, não foram compreendidos por seu companheiro, W., que, perseguindo as conjecturas etéreas evocadas, mesmo que humildemente, por aquela cena, seguia Shakespeare até regiões desconhecidas.

— Onde estará agora o espírito imortal — questionou W. — que podia perceber e sentir tão primorosamente? Que podia se inspirar nos vários personagens deste mundo e criar seus próprios universos? A que o grandioso e o belo, o sombrio e o sublime da Natureza visível, suscitavam não apenas sentimentos correspondentes, mas paixões? Que parecia perceber uma alma em cada coisa, e, então, no mecanismo secreto de seus personagens e na combinação de seus incidentes, mantinha os elementos e

o cenário local sempre em consonância com eles, elevando seu efeito?

“Assim, os conspiradores em Roma<sup>1</sup> passaram sob o trovão e o relâmpago da tempestade para se encontrarem, à meia-noite, no pórtico do Teatro de Pompeu. Estando as ruas abandonadas pela multidão apavorada, aquele lugar, por mais aberto que fosse, convinha à sua assembleia. Quanto à tempestade, eles não a sentiam; para eles, ela não era mais terrível do que suas próprias paixões; nem tão terrível, para os outros, quanto o espírito destemido que os fazia, quase inconscientemente, enfrentar a fúria dela. Essas circunstâncias espantosas, junto a outras sobrenaturais, assistiram à queda do conquistador do mundo — um homem cujo poder Cassius representou de maneira tão terrível quanto aquela noite, quando, por entre o clarão dos relâmpagos, os mortos, com seus mantos, foram vistos flutuando pelas ruas de Roma.

“O quanto a sublimidade dessas circunstâncias aumenta nossa ideia acerca do poder de César, da espantosa grandiosidade de seu caráter, e nos prepara e desperta para o seu destino! Toda a alma se desperta e se fixa, com total energia de sua atenção, no progresso da conspiração contra ele. Mas se Shakespeare não o tivesse sabiamente escondido de nossas vistas, não haveria equilíbrio de nossas paixões.”

— César era um tirano — afirmou Mr. S.

W. olhou para ele por um momento, sorriu e, então, silenciosamente, retomou o curso de seus próprios pensamentos:

— Nenhum mestre jamais soube tocar tão harmonicamente os acordes da empatia por meio de situações pequenas como o fez Shakespeare. Em *Cymbeline*, por exemplo, quão requintadamente tais circunstâncias são usadas para despertar, de uma só vez, expectativa solene e ternura. E, ao trazerem à tona a lembrança suave de uma tristeza longínqua, fazem um leve tremor de reverência misturar-se com nossa piedade, preparando a mente para se fundir, por meio de uma misteriosa ocorrência, com a recordação que se aproxima. Assim, Belarius e Arviragus retornam à caverna onde haviam deixado repousando a infeliz e fatigada Imogen. Próximo ao antro em frente do qual ainda

estavam parados, Arviragus, com a mais tenra piedade, refere-se à Imogen como “o pobre doente Fidele”<sup>2</sup> e sai a perguntar por ela. Uma solene música é, então, ouvida de dentro da caverna, tocada por aquela harpa sobre a qual Guiderius diz: “*Desde a morte de mãezinha não voltou a soar. Ações solenes/ coisas solenes igual inculcam*”.<sup>3</sup> Imediatamente, Arviragus entra em cena carregando, em seus braços, Fidele inconsciente:

ARVIRAGUS: Morto encontra-se  
o passarinho que nós tanto amávamos!  
BELARIUS: Como o encontraste?  
ARVIRAGUS: Rígido como vedes, com um sorriso  
Julguei, primeiramente,  
que estivesse a dormir; tirei, por isso,  
os sapatos de sola cravejada,  
que os passos me deixaram muito rudes.  
GUIDERIUS: Mas ele dorme, simplesmente.  
ARVIRAGUS: Enquanto for outono e eu tiver vida,  
caro Fidele, a triste sepultura  
te enfeitarei com as flores mais graciosas.<sup>4</sup>

“Somente lágrimas podem expressar a simplicidade comovente de toda a cena.

“*Macbeth* também demonstra, em diversas instâncias, o quanto Shakespeare se deleitava em ressaltar, por meio de elementos cenográficos, o estado de seus personagens e de suas histórias. Aqui, a charneca desolada e os elementos conturbados auxiliam a maldade de seus seres malignos. Todavia, após ouvir a perturbadora questão de *Macbeth*<sup>5</sup>

Quem são estas criaturas tão esquálidas e estranhas na maneira de vestir que não parecem habitantes da terra e, apesar disto, sobre ela se encontram?<sup>6</sup>

2 Fidele era, na verdade, Imogen travestida. (N. T.)

3 SHAKESPEARE, William. *Cimbelino e Péricles*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [20--?]. p. 111. (Ato IV, cena II).

4 Adaptado de: SHAKESPEARE, William. *Cimbelino e Péricles*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [20--?]. (Ato IV, cena II).

5 A pergunta, na verdade, não é feita por *Macbeth*, mas por Banquo. (N. T.)

6 Adaptado de: SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1993.

1 Ann Radcliffe refere-se à cena III do ato I da peça *The Tragedy of Julius Caesar*, de William Shakespeare. (N. T.)

quem teria pensado em reduzi-las a meros seres humanos, vestindo-as não apenas como habitantes da terra, mas com um traje típico de um país, tornando-as simples mulheres escocesas? Assim, não só se contradiriam as próprias palavras de Macbeth, como também se retiraria desses cruéis agentes das paixões todo aquele ar estranho e sobrenatural que os havia tornado tão fascinantes à imaginação, e que era inteiramente adequado aos eventos solenes e importantes que eles estavam predizendo e realizando. Outra *melhoria* em Shakespeare foi introduzir um grupo de bruxas assim vestidas, em vez de três criaturas ‘tão esquilidas e estranhas na maneira de vestir.’”

A respeito dessa última afirmação, W., como de costume, pensou em voz alta, e Mr. S. disse:

— Eu, veja bem, considerava muito sensato fazer bruxas escocesas aparecerem em cena como simples mulheres escocesas. Você deve se lembrar de que, conforme a superstição envolvendo bruxas, elas viviam familiarmente sobre a terra, eram feiticeiras mortais, e nem sempre era possível distingui-las de meras mulheres velhas. Consequentemente, elas deveriam aparecer usando roupas típicas do país onde viviam; caso contrário, seriam mais do que suspeitas de praticarem bruxaria, o que sabemos nem sempre ser o caso.

— Você está falando de mulheres velhas, e não de bruxas! — falou W. rindo. — E, se eu admitir que seu argumento possui qualquer força, deverei mais do que suspeitar de você por crer em uma superstição tão obsoleta, que matou diversas pessoas miseráveis, embora inocentes. Estou falando da única bruxa real: a do poeta. E todas as nossas noções e emoções relacionadas ao terror estão de acordo com as dele. As roupas bárbaras e a aparência que *não é deste mundo* são traços essenciais de agentes sobrenaturais, que promovem o mal nas trevas do mistério. Sempre que a bruxa do poeta condescende com a noção vulgar e mistura simples males comuns com a sua malignidade, tornando-se familiar, ela se torna ridícula e perde seu poder sobre a imaginação. A ilusão se desvanece.

“É tão vexatório o efeito das bruxas dos palcos sobre minha mente, que eu provavelmente teria deixado o teatro no momento em que elas apareceram, se o fascínio da influência de Mrs.

Siddons<sup>7</sup> não tivesse se espalhado por toda a peça, fazendo-me superar o meu desgosto e me esquecer do próprio Shakespeare. Naquele momento, toda a consciência de que se tratava de ficção estava perdida, e seus pensamentos viviam e respiravam diante de mim com a própria forma da verdade. Mrs. Siddons, como Shakespeare, sempre desaparece no personagem que representa e lança uma ilusão sobre toda a cena a seu redor, escondendo muitos defeitos dos arranjos do teatro. [...]”

— Continuo a pensar que — disse Mr. S. sem prestar atenção a essas observações —, em se tratando de uma superstição popular, está certo seguir as noções populares e vestir bruxas como as velhas do local onde se supõe que elas apareçam.

— Na medida em que essas noções populares nos preparam para o espanto que o poeta pretende provocar, concordo contigo sobre o fato de ele estar certo ao se aproveitar delas. Entretanto, para esse propósito, todas as coisas familiares e comuns devem ser cuidadosamente evitadas. Em nada Shakespeare foi mais bem-sucedido do que nisso. E, em outro caso um tanto mais difícil — o de escolher as maneiras e a aparência de seus seres sobrenaturais, que, apesar de extremamente bárbaros e estranhos ao senso comum, nunca chocam o entendimento por falta de consistência —, ele jamais nos obrigou, por um instante sequer, a nos lembrarmos de que tinha licença para extravagâncias.

“Acima de todos os seres imaginários está o fantasma de Hamlet, com todos os incidentes de tempo e espaço que o acompanham. A vigília sombria sobre a plataforma remota; o lúgubre aspecto da noite; a própria expressão usada pelo oficial de guarda, ‘Que vento forte! O frio é insuportável!’;<sup>8</sup> a lembrança de uma estrela; um mundo desconhecido; tudo são circunstâncias que despertam sentimentos de desamparo, melancolia e solenidade. Eles nos dispõem a acolher, com trêmula curiosidade, o terrível ser que se aproxima e a nos entregar a essa estranha mescla de horror, piedade e indignação produzida pela história que

7 Sarah Siddons (1755-1831) foi a atriz mais renomada da Grã-Bretanha do século XVIII. Suas apresentações em Drury Lane e Covent Garden — particularmente sua interpretação de Lady Macbeth — foram tão intensas, que o público, muitas vezes, saiu do teatro em vários estágios de aflição. (N. T.)

8 SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [20--?]. p. 37. (Ato I, cena IV).

se revela. Cada diminuta circunstância da cena entre aqueles que vigiam a plataforma e daquela entre eles e Horatio, anteriores à entrada da aparição, contribui para incitar, em uníssono, algum sentimento de tristeza, ou melancolia, ou solenidade, ou expectativa, e nos leva em direção àquela intensa curiosidade e àquele espanto emocionante com que testemunhamos o final da cena. Desse modo, sucedem-se a primeira pergunta de Bernardo e as palavras em resposta, ‘pare e diga o nome’.<sup>9</sup> Não há, contudo, qualquer situação em nenhum dos diálogos, nem mesmo nesse curto, com o qual a peça se abre, que não tenha seu efeito secreto sobre a imaginação. O diálogo se encerra com Bernardo, depois de perguntar ao seu colega oficial se ele havia realizado uma ‘vigia calma’, pedindo-lhe que apresse os guardas caso os encontre. E imediatamente nos sentimos sozinhos nesse território sombrio.

“Quando Horatio entra, decorre uma série de eventos: o desafio; as respostas dignificadas, ‘Amigos desta terra’,<sup>10</sup> ‘e súditos do Rei da Dinamarca’;<sup>11</sup> a pergunta que Horatio faz a Bernardo sobre a aparição; a revelação do porquê de Horatio ‘vir fazer-nos/companhia nas horas desta noite’;<sup>12</sup> a reunião em que Bernardo relata-lhes as particularidades do que tinham visto por duas noites seguidas, ou seja, o aparecimento do fantasma; e, sobretudo, as poucas linhas com as quais ele inicia sua história, ‘Na última noite’;<sup>13</sup> e o fato de se distinguir, pela circunstância de ‘vir iluminar aquela estrela’,<sup>14</sup> o exato momento em que o espírito aparece; a maneira abrupta por que Bernardo é interrompido — ‘ao soar uma hora o sino’;<sup>15</sup> a instantânea aparição do fantasma, como se ratificasse a veracidade da história contada. Todos esses acontecimentos são circunstâncias que somente o mais profundo estado de sensibilidade poderia ter criado e que, embora sejam lidos

9 SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [20?]. p. 17. (Ato I, cena I).

10 *Ibid.*, p. 18. (Ato I, cena I).

11 *Ibid.*, p. 18. (Ato I, cena I).

12 *Ibid.*, p. 18. (Ato I, cena I).

13 *Ibid.*, p. 18. (Ato I, cena I).

14 *Ibid.*, p. 18. (Ato I, cena I).

15 *Ibid.*, p. 19. (Ato I, cena I).

mais de mil vezes, continuam a gerar o mesmo efeito da primeira leitura. Eu me arrepio com um temor deleitoso mesmo quando apenas os recorde e os menciono como exemplos da arte refinada do poeta.”

— Certamente você deve ser bastante supersticioso — declarou Mr. S. —, ou esse tipo de coisas não lhe interessaria tanto.

— Há poucas pessoas que são menos supersticiosas do que eu — respondeu W. —, ou me compreendo muito mal e pouco entendo sobre a noção de superstição.

— Isso é muito paradoxal.

— Embora aparente ser, não é. Se não posso explicá-lo, tome-o como um mistério da mente humana.

— Caso me fosse possível crer na aparição de fantasmas — replicou Mr. S. —, certamente seria na aparição do fantasma de Hamlet, mas nunca poderei supor tais coisas, já que estão fora do âmbito da razão e da probabilidade.

— Você acreditaria na imortalidade da alma — falou W. solenemente — mesmo sem o auxílio de qualquer revelação. Ainda assim, nossas limitadas faculdades não são capazes de compreender *como* a alma pode existir após ser separada do corpo. Eu realmente não sei se os espíritos podem se tornar visíveis para nós no mundo terreno. Mesmo assim, eles talvez sejam autorizados a aparecer por razões muito raras e importantes, o que dificilmente ocorreria sem desencadear uma leve suspensão ou alguma mudança momentânea das leis prescritas para aquilo que conhecemos como *Natureza*, ou seja, sem uma nova interferência do PODER CRIATIVO do qual devemos reconhecer milhares de casos existentes, e por meio do qual nós mesmos respiramos, pensamos e analisamos tudo. Eu acredito que isso não só é possível, como também provável.

“Ora, a probabilidade basta para a justificação do poeta: suponha-se que o fantasma tenha vindo por um propósito importante. Oh, jamais me cansaria de pensar na perfeição de Shakespeare, na sua forma de organizar cada cena conectada com aquele solene e misterioso ser que se apossa tão completamente da nossa imaginação que mal nos damos conta de sermos seres deste

mundo enquanto contemplamos ‘os errantes espíritos’.<sup>16</sup> O espectro sai acompanhado por circunstâncias naturais tão comovedoras como aquelas com as quais aparecera. É sob a estranha luz dos pirilampos, cujo ‘fogo inativo empalidece’,<sup>17</sup> sob o primeiro aroma do ar da manhã — o hálito vivo —, que a aparição se retira.

“No entanto, não é pouca a irritação ao ver o fantasma de Hamlet representado. A melhor imaginação é necessária para dar o devido colorido a tal personagem no palco, e, ainda assim, acredita-se que quase qualquer ator seja capaz de interpretá-lo. Shakespeare faz a cena em que Horatio revela seu segredo a Hamlet se desenrolar à noite, o que é marcado com as palavras de Hamlet, ‘Boa noite, senhor’, as quais Hammer e Warburton<sup>18</sup> mudaram, sem motivo algum, para ‘Bons dias’.<sup>19</sup> Horatio relata, dessa maneira, sua mais interessante e solene história à plena luz da parte mais alegre do dia: quando se escutam vívidos sons de agitação e o próprio sol parece contradizer cada conto suspeito, atenuando todos os sentimentos de terror. Tal discordância deve ser compreendida imediatamente por aqueles que curvaram, voluntariamente, sua alma ao poeta.”

— Então, como é possível — questionou Mr. S. — que objetos de terror às vezes nos atinjam com tanta força quando surgem em cenas cheias de felicidade e esplendor, como, por exemplo, na cena do banquete em *Macbeth*?

— Eles nos atingem principalmente pela força do contraste — disse W. — Mas o efeito, embora repentino e intenso, também é transitório; eles transmitem a emoção de horror e de surpresa ao invés dos sentimentos profundos e solenes que são provocados em circunstâncias mais apropriadas e que permanecem por muito tempo na mente. Quem sofre pelo fantasma de Banquo a espécie de terror sombrio e sublime que o fantasma de Hamlet evoca? Ainda que a aparição de Banquo, durante o festival de *Macbeth*, não apenas nos revele seu assassinato, mas também nos

16 SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, [20--?]. p. 23. (Ato I, cena I).

17 *Ibid.*, p. 44. (Ato I, cena V).

18 Thomas Hammer e William Warburton editaram célebres peças de Shakespeare. (N. T.)

19 *Ibid.*, p. 29. (Ato I, cena II).

recorde do destino do gracioso Duncan, silenciado e morto exatamente por aqueles que estão se divertindo com seus espólios nessa mesma cena, experimentamos um grau muito menor de interesse — e um interesse que é também de qualidade inferior — nessa situação, apesar de uma profunda piedade mesclar-se com nosso espanto e horror. A união entre a magnificência e a obscuridade, que é descrita por Mr. Burke como uma espécie de tranquilidade tingida de terror e que causa o sublime, é encontrada apenas em *Hamlet* ou em cenas em que prevalecem circunstâncias desse mesmo tipo.

— Pode ser que assim seja — declarou Mr. S. — Percebo que você não é um daqueles que defendem que a obscuridade não tem qualquer parte no sublime.

— Devem ser homens de imaginação muito fria — disse W. — aqueles para quem a certeza é mais terrível do que a suposição. Terror e horror são completamente opostos: aquele expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; este contrai, congela e quase as aniquila. Compreendo que nem Shakespeare nem Milton, por meio de suas ficções, nem Mr. Burke, por meio de seu raciocínio, consideraram, em parte alguma, o horror positivo como fonte do sublime, embora tenham concordado com o fato de o terror ser uma intensa fonte do sublime. E onde está a grande diferença entre terror e horror se não na incerteza e na obscuridade em relação ao mal temido que acompanha o primeiro?<sup>20</sup>

— Mas o que você diz sobre esta imagem de Milton: “Fulgura nele o horror como pluma no elmo”?<sup>21</sup>

— Como uma imagem, certamente é sublime. Ela preenche a mente com uma ideia de poder, mas isso não significa que Milton pretendesse declarar que o sentimento de horror fosse sublime. E, afinal, sua imagem transmite mais terror do que horror, pois não é retratada nitidamente. Ela é percebida por vislumbres, em

20 No original em inglês, a posição de terror e horror nessa frase está trocada, mas é provável que Radcliffe tenha se equivocado quanto à ordem dos termos. Conforme sua argumentação, é o terror, não o horror, que se relaciona com a incerteza e a obscuridade. As menções às teses de Burke ao longo do texto, que vinculam terror à incerteza e à obscuridade, parecem confirmar a confusão. Por essa razão, a tradução optou por inverter a ordem dos termos. (N. O.)

21 A imagem compõe a descrição de Satã no canto IV de *Paradise Lost*, de John Milton. A tradução é nossa. (N. T.)

meio a sombras que a obscurecem, deixando à mostra apenas contornos, o que estimula a imaginação a completar o restante. Milton diz somente “Fulgura nele o horror como pluma”. Você observará que a aparência de horror e as outras características são deixadas à imaginação do leitor, e, de acordo com a força desta, ele poderá ou não sentir a imagem como sublime. Quando esboçou a imagem, Milton sentiu provavelmente que nem mesmo sua arte poderia preencher o esboço, nem poderia apresentar a outros olhos o semblante que sua “visão mental”<sup>22</sup> lhe deu. Ora, se a obscuridade é tão efetiva na ficção, quanto deve ser na vida real, quando determinar o objeto de nosso terror é, frequentemente, conseguir os meios para dele escapar! Essa imagem, você observará, embora indistinguível ou obscura, não é confusa.

— Como pode algo ser indistinguível, mas não confuso? — questionou Mr. S.

— Sim, a questão da nova escola — replicou W. — Lembre-se de que a obscuridade, ou a indistinguibilidade, é apenas uma negativa, que deixa à imaginação a função de operar a partir dos poucos indícios que a verdade lhe revela. Já a confusão é algo tão positivo quanto a distinguibilidade, embora não seja necessariamente tão palpável. Ela pode, ao misturar e confundir uma imagem com outra, neutralizar totalmente a imaginação, ao invés de excitá-la. A obscuridade deixa algo para a imaginação exagerar; a confusão, ao borrar uma imagem em outra, deixa apenas um caos em que a mente não pode encontrar nada que seja magnífico, nada que nutra seus medos ou dúvidas, nada sobre o qual agir de alguma maneira.

“Ainda assim, confusão e obscuridade são termos usados indiscriminadamente por aqueles que gostariam de provar que Shakespeare e Milton estavam errados quando empregaram a obscuridade como causa do sublime; que Mr. Burke estava igualmente errado em seu raciocínio sobre o assunto; e que a humanidade também estava errada quanto à natureza de seus próprios sentimentos — quando foi afetada pelas ilusões desses grandes mestres da imaginação, cujos potentes comandos despertaram as paixões e cuja magia foi capaz de transformar um teatro cheio em uma praia solitária, em uma caverna de bruxa, em uma ilha

<sup>22</sup> No original, “mind’s eye”. Radcliffe está fazendo outra alusão a *Hamlet* (ato I, cenas I e II).

encantada, em um castelo de um assassino, nas muralhas de um usurpador, em uma batalha, em uma pândega à meia-noite em um acampamento ou uma taverna; enfim, em todas as várias cenas do mundo vivo.”

— No entanto, há poetas, inclusive entre os mais prestigiados, cujas mentes não aparentam ser muito suscetíveis a essas circunstâncias de tempo e espaço, ao que você talvez denomine o pitoresco nos sentimentos, que você parece julgar tão necessárias para provocar qualquer efeito poderoso sobre a imaginação — expôs Mr. S. — O que diria de Dryden?<sup>23</sup>

— Que ele tinha uma imaginação muito potente, um gênio fértil, uma mente bem-preparada pela educação e uma grande presteza de sentimento. Contudo, ele não tinha — ao menos não em boa proporção, quando comparado a suas outras qualidades — aquela delicadeza de sentimento que chamamos de gosto. Além disso, que seu gênio foi dominado pelo gosto prevalecente da corte e por uma relação com o mundo frequentemente humilhante para sua moral e destrutiva para sua sensibilidade. A superioridade moral de Milton protegeu seu gênio, e sua imaginação não foi rebaixada pelo mundo.

[...]

“Mas, retornando a Shakespeare, às vezes pensei, ao caminhar sob a escura sombra do terraço norte do Castelo de Windsor, quando a lua iluminava tudo que havia além, que a cena deve ter se apresentado à mente de Shakespeare quando ele escreveu as cenas noturnas de *Hamlet*. Quando eu estava na plataforma que se projeta sobre o precipício, e ouvi o passo constante de uma sentinela ou o tilintar da armadura de seus braços, e vi sua sombra passar sob o luar aos pés da elevada torre leste, eu quase esperei ver, parada na solitária plataforma diante de mim, o fantasma do rei, vestido dos pés à cabeça com armadura. A própria estrela — ‘aquela estrela, / que está a oeste do polo’<sup>24</sup> — parecia vigiar as torres oeste do terraço, cujos contornos escuros se

<sup>23</sup> John Dryden (1631-1700) foi um poeta, dramaturgo e crítico literário inglês. É considerado, depois de Donne e Milton, um dos mais célebres poetas da época e, depois de Shakespeare, um dos mais importantes dramaturgos. Suas obras se destacaram na cena literária da Inglaterra do século XVII pelo tom político, religioso e satírico. (N. T.)

<sup>24</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio

destacavam contra o céu. Tudo estava tão quieto e sombrio, tão grandioso e solene, que a cena não parecia adequada para nenhum 'ofício de um mortal, nem som/ Que pertença à terra'.<sup>25</sup> Alguma vez você, ao estar perto do extremo oeste do terraço norte, já observou o agradável efeito da torre leste com sua alta silhueta rasgando o céu praticamente da base até o topo fortificado, o que ocorre devido ao baixo comprimento do parapeito? O efeito é mais impressionante à noite, quando as estrelas aparecem, a diferentes alturas, sobre o alto contorno negro da torre, e quando a sentinela de guarda se move como uma figura sombria a seus pés.”

---

de Janeiro: Ediouro, [20?]. p. 18-19. (Ato I, cena I).

25 SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: EdUFSC, 2014. p. 67. (Ato I, cena II).



# H. P. LOVECRAFT

(1890-1937)

Howard Phillips Lovecraft foi um escritor estadunidense, conhecido por seus contos de horror e de *weird fiction* publicados em diversas *pulp magazines*. Apesar de sua vasta produção, que inclui também poemas e ensaios, Lovecraft nunca teve reconhecimento literário durante a vida. Foi somente a partir da segunda metade do século XX que suas narrativas começaram a ganhar popularidade, sendo apreciadas por diversos nomes do cinema e da literatura de horror, como Guillermo del Toro, Stephen King e Neil Gaiman.

Ainda que tenha sido fortemente influenciado por autores como Edgar Allan Poe, Lord Dunsany, Robert Chambers e Algernon Blackwood, Lovecraft criou um universo ficcional ímpar. É comum dividir sua obra em três fases: a dos Contos Macabros (1905-1920), a do Ciclo dos Sonhos (1920-1927) e a dos Mitos de Cthulhu (1925-1935). Essa última caracterizou o estilo do escritor, pois compreende um conjunto de narrativas em que se desenvolve a ideia de *horror cósmico*, isto é, o horror experimentado quando somos confrontados por fenômenos que estão além de nossa capacidade de compreensão — um sentimento decorrente da percepção da insignificância do ser humano diante da grandiosidade e da vastidão do universo.

“O Horror Sobrenatural na Literatura” começou a ser escrito em 1925 e foi publicado pela primeira vez em 1927 na revista *The Recluse*, mas sofreu alterações importantes em 1933 e 1934. O ensaio completo consiste fundamentalmente em uma história crítica da literatura fantástica e da literatura gótica. No excerto por nós selecionado — correspondente à abertura do texto —, Lovecraft legítima o medo como uma poderosa emoção estética e apresenta a narrativa de horror cósmico como o tipo superior de *weird fiction*.

## O HORROR SOBRENATURAL NA LITERATURA

(INTRODUÇÃO)

H. P. Lovecraft

Tradução de Marina Sena  
Revisão técnica de Júlio França

A mais antiga e mais forte emoção humana é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido. Tais fatos poucos psicólogos vão contestar, e essa verdade, por eles reconhecida, deve estabelecer, para todo o sempre, a genuinidade e a dignidade do *weird tale*<sup>1</sup> de horror como uma forma literária. Contra esse fato são atiradas todas as flechas de uma sofisticação materialista — que se liga a emoções frequentemente sentidas e a eventos externos — e de um idealismo insípido e ingênuo — que despreza a causa estética e clama por uma literatura didática que “eleve” o leitor a um grau satisfatório de cínico otimismo. Apesar de toda essa oposição, o *weird tale* sobreviveu, desenvolveu-se e alcançou patamares excepcionais de perfeição, já que é baseado em um princípio profundo e elementar cujo atrativo, se não for

---

1 Optou-se por não traduzir o termo *weird tale*, por entender-se que se trata de um gênero literário reconhecido atualmente entre leitores e estudiosos de Lovecraft. Assim, o *weird tale* é, essencialmente, diferente de “conto fantástico” e até mesmo de diversas classificações de contos de horror, indicando, muitas vezes, narrativas que mesclam elementos sobrenaturais, míticos e temas científicos. (N. T.)

sempre universal, deve ser, necessariamente, intenso e permanente para mentes com a necessária sensibilidade.

O apelo do macabro espectral é, geralmente, reduzido, pois demanda certo grau de imaginação do leitor, além de uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana. Relativamente poucos são os que estão suficientemente libertos do feitiço da vida cotidiana para responder aos chamados de fora. Terão sempre a preferência do gosto da maioria os contos de sentimentos e eventos ordinários, ou os contos de distorções sentimentais comuns de tais sentimentos e eventos — apropriadamente, talvez, uma vez que esses assuntos ordinários constituem a maior parte da experiência humana. Mas a suscetibilidade está sempre conosco e, às vezes, um curioso feixe de imaginação invade uma esquina obscura da mente mais resistente, de modo que nenhuma medida de racionalização, reforma, ou análise freudiana pode anular o estremecimento provocado pelo sussurro que vem do canto próximo à lareira, ou pela floresta solitária. Há, aqui, um padrão psicológico envolvido, ou uma tradição tão real e tão enraizada na experiência mental como qualquer outro padrão ou tradição da humanidade. Trata-se de algo contemporâneo ao sentimento religioso, e intimamente ligado a diversos aspectos desse sentimento, e que se faz bastante presente em boa parte de nossa herança biológica mais profunda para perder a viva potência sobre uma minoria muito importante de nossa espécie — ainda que numericamente pequena.

Os primeiros instintos e emoções do ser humano formaram sua reação ao ambiente em que ele se encontrava. Sentimentos claros, baseados em prazer e dor, desenvolveram-se em torno de fenômenos sobre os quais ele entendia as causas e os efeitos. Mas, em torno daqueles que ele não entendia — e o universo fervilhava deles nos primeiros dias —, eram naturalmente tecidas personificações, interpretações extraordinárias, e sensações de reverência e de medo que poderiam afetar uma raça que tinha poucas e simples ideias, além de uma experiência limitada. O desconhecido, sendo semelhante ao imprevisível, tornou-se, para nossos antepassados primitivos, uma fonte terrível e onipotente de bênçãos e calamidades que afligiam a humanidade por razões misteriosas e inteiramente extraterrestres. Pertencia, pois, claramente, a esferas da existência sobre as quais nada se sabe, e nas quais não temos nenhuma participação.

O fenômeno do sonho também ajudou a construir a noção de um mundo irreal ou espiritual. E, em geral, todas as condições da vida selvagem primitiva conduziram fortemente a um sentimento do sobrenatural, de modo que não devemos nos surpreender com o rigor com o qual a própria essência hereditária do homem tornou-se saturada de religião e de superstição. Essa saturação deve ser considerada, por uma questão de verdade científica, virtualmente permanente, à medida que a mente subconsciente e os instintos são considerados. Isso porque, muito embora a área do desconhecido tenha sido constantemente contraída ao longo de milhares de anos, um infinito depósito de mistério ainda envolve a maior parte do espaço sideral. Ao mesmo tempo, um vasto resíduo de poderosas associações herdadas agarra-se a todos os objetos e processos que uma vez foram misteriosos, não importando o quão bem explicados eles sejam hoje. E, mais do que isso: há uma real fixação fisiológica de velhos instintos em nosso tecido nervoso, que os faria obscuramente operantes mesmo que a mente consciente fosse purgada de todas as fontes de maravilhamento.

Por nos lembrarmos da dor e da ameaça da morte mais vividamente do que do prazer, e, por nossos sentimentos, em relação a aspectos benéficos do desconhecido, terem sido, desde o começo, apreendidos e formalizados por rituais religiosos convencionais, restou à parte mais sombria e maléfica do mistério cósmico figurar, sobretudo, em nosso folclore sobrenatural popular. Essa tendência é, também, naturalmente reforçada pelo fato de que a incerteza e o perigo estão sempre intimamente associados um ao outro. Consequentemente, qualquer tipo de mundo desconhecido é um mundo de possibilidades perigosas e más. Quando a inevitável fascinação pelo extraordinário, e pela curiosidade, é adicionada a esse senso de medo e mal, nasce uma organização composta de emoção aguçada e provocação imaginativa, cuja vitalidade deve, por necessidade, perdurar enquanto a própria raça humana continuar existindo. Crianças sempre terão medo do escuro, e os homens com mentes sensíveis ao impulso hereditário sempre tremerão ao pensamento de mundos obscuros e insondáveis de estranhas formas de vida que talvez pulsem nos abismos para além das estrelas, ou que atormentem, hediondamente, nosso próprio planeta em dimensões profanas que apenas os mortos e os lunáticos podem vislumbrar.

Com essa base, ninguém precisa se surpreender com a existência de uma literatura de medo cósmico. Ela sempre existiu, e sempre existirá; e não há melhor evidência de sua força tenaz do que o impulso que, ocasionalmente, leva escritores de inclinações totalmente opostas a tentarem fazer com que suas penas produzam essa literatura em contos isolados, como que para descarregar, de suas mentes, certas formas fantasmáticas que, de outro modo, os assombrariam. Dessa maneira, Dickens escreveu diversas narrativas assustadoras; Browning, o hediondo poema “Childe Roland”; Henry James, *A Outra Volta do Parafuso*; Dr. Holmes, o misterioso romance *Elsie Venner*; F. Marion Crawford, “The Upper Berth”, e muitos outros exemplos; Sra. Charlotte Perkins Gilman, assistente social, “O Papel de Parede Amarelo”; enquanto o humorista W. W. Jacobs produziu aquela hábil obra melodramática chamada “The Monkey’s Paw”.

Esse tipo de literatura de medo não deve ser confundido com um tipo aparentemente similar, mas profundamente diferente do ponto de vista psicológico: a literatura de mero medo físico e do macabro mundano. Tal escrita, para ser exata, tem seu lugar, assim como a história de fantasma convencional — ou até mesmo extravagante ou humorística —, onde o formalismo ou a piscadela de cumplicidade do autor removem o verdadeiro sentido do antinatural mórbido; mas essas coisas não são a literatura de medo cósmico em sua acepção mais pura. O verdadeiro *weird tale* tem algo mais do que um assassinato secreto, ossos sangrentos, ou fantasmas arrastando correntes, de acordo com a regra. Uma certa atmosfera de pavor ofegante e inexplicável, de forças externas e desconhecidas, precisa estar presente. E deve haver uma pista, expressa de forma séria e prodigiosa, apropriada ao assunto, daquelas mais terríveis concepções do cérebro humano — uma maligna e específica suspensão ou mesmo a derrota das leis fixadas pela Natureza, que são a nossa única proteção contra a invasão do caos e dos demônios do espaço profundo.

Naturalmente, nós não podemos esperar que todos os *weird tales* sigam, de forma absoluta, algum modelo teórico. Mentes criativas são diferentes entre si, e mesmo o melhor dos tecidos tem manchas opacas. Além disso, muitos dos melhores trabalhos de *weird tale* são inconscientes, surgindo em fragmentos memoráveis, dispersos em um material cujo efeito unificado pode ser de uma linha muito diferente. A atmosfera é a coisa que mais

importa, pois o critério final de autenticidade não é a articulação de um enredo, mas a criação de uma certa sensação. Podemos dizer, de forma geral, que uma *weird story* cuja intenção fosse ensinar ou produzir um efeito social, ou uma na qual os horrores fossem explicados, ao final, por meios naturais, não seria um genuíno conto de medo cósmico. Permanece, porém, o fato de que tais narrativas frequentemente possuem, em seções isoladas, toques de atmosfera que atendem a todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural. Portanto, nós devemos julgar um *weird tale* não pela intenção do autor, ou por meros mecanismos de enredo, mas pelo nível emocional que alcança em seus momentos menos mundanos. Se as sensações adequadas são suscitadas, tal “ponto alto” deve ser reconhecido por seus próprios méritos como *weird literature*, não importa quão prosaicamente arrastada a história seja depois. O único teste do que é verdadeiramente *weird* é simples: se é ou não despertado, no leitor, um profundo sentimento de pavor, e de contato com esferas e poderes desconhecidos; uma sutil atitude de admiração, como se ouvisse o bater de asas negras ou o arranhar de formas e entidades remotas do limite do universo conhecido. E, claro, quanto mais completamente, e de forma unificada, uma história expressa essa atmosfera, melhor ela é enquanto obra de arte neste meio particular.

[...]

# SIGMUND FREUD

(1856-1939)

Sigmund Freud foi uma das personalidades mais influentes do século XX, e não apenas no campo da psicologia. Mundialmente conhecido como o fundador da psicanálise, o médico neurologista austríaco formado em 1881 pela Universidade de Viena ganhou, em 1930, o prêmio Goethe por sua contribuição à psicologia e à cultura alemã, além de ter sido indicado doze vezes ao prêmio Nobel de Medicina — e uma vez ao de Literatura. Suas teses sobre o inconsciente, a libido e a estrutura psíquica humana foram tão significativas, que são consideradas, até os dias atuais, algumas das principais bases da psicologia.

Entre suas obras e ensaios mais notáveis estão *Studien über Hysterie* (1895), *Die Traumdeutung* (1899), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) e *Die Zukunft einer Illusion* (1927). A maior parte de seu vasto acervo voltou-se para o campo da psicanálise e abordou o inconsciente humano e seus fenômenos associados, como os sonhos, a sexualidade, a melancolia, a histeria e a religião. Em muitos de seus escritos encontram-se reflexões de interesse para as artes do mal, por apontarem o medo e o sofrimento experimentado pelo ser humano.

“O Mal-Estar na Civilização”, ensaio do qual optamos por traduzir algumas passagens, foi publicado pela primeira vez no periódico *Psychoanalytische Bewegung*, entre 1929 e 1930. Nele, ao refletir sobre o antagonismo entre o instinto e o refreamento civilizacional, Freud discorre sobre a agressividade humana e as três fontes de sofrimento que nos ameaçam: o poder superior da natureza, a fragilidade de nosso próprio corpo e a agência de outros indivíduos. Sua descrição de nossa espécie não como criaturas gentis que desejam amar e serem amadas, mas como seres que olham para os próximos como potenciais objetos de exploração, aproxima o psicanalista da ideia de *homo homini lupus* — o homem é o lobo do homem — proposta por Thomas Hobbes, também traduzido nesta antologia.

## O MAL-ESTAR NA CIVILIZAÇÃO<sup>1</sup>

(EXCERTOS)

Sigmund Freud

Tradução de Ana Resende  
Revisão técnica de Júlio França

### II

[...] Logo, nossas possibilidades de felicidade já são limitadas graças à nossa constituição. É bem menos difícil experimentar a infelicidade. O sofrimento nos ameaça de três lados: do nosso corpo, que, destinado ao declínio e à dissolução, não pode renunciar à dor e ao medo como sinais de alerta; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças tirânicas, implacáveis e destruidoras; e, finalmente, das relações com outras pessoas. O sofrimento que se origina nesta fonte talvez seja mais doloroso do que qualquer outro — tendemos a considerá-lo como uma espécie de ingrediente supérfluo, embora possa ser tão faticidamente inevitável quanto o sofrimento de outra origem.

<sup>1</sup> A tradução manteve o título pelo qual o texto é mais conhecido em língua portuguesa, no qual o vocábulo *Kultur* foi traduzido por “civilização”, e que se justifica pela recusa do próprio Freud em distinguir entre os termos *Kultur* e *Zivilisation*. (N. T.)

Não admira que, sob a pressão dessas possibilidades de sofrimento, as pessoas tendam a moderar sua pretensão à felicidade [...].

### III

Nossa investigação da felicidade até agora não nos ensinou muita coisa que não fosse do conhecimento geral. E mesmo que continuemos a perguntar por que é tão difícil para as pessoas serem felizes, a perspectiva de aprender algo novo não parece muito melhor. Nós já respondemos apontando as três fontes de onde vem o nosso sofrimento: da tirania da natureza, da fragilidade do nosso corpo e da insuficiência das instituições que regulam as relações humanas na família, no Estado e na sociedade. No que se refere às duas primeiras, nosso julgamento não tem por que hesitar: ele nos obriga a reconhecer essas fontes de sofrimento e a nos rendermos ao inevitável. Nunca dominaremos completamente a natureza, e nosso organismo, ele mesmo parte dessa natureza, será sempre uma estrutura transitória, limitada em adequação e desempenho. Esse conhecimento não produz nenhum efeito paralisante e, ao contrário, é ele que orienta a nossa atividade. Vários milhares de anos de experiência nos convenceram de que, se não podemos suprimir todo o sofrimento, podemos afastar parte dele e atenuar outra parte. Nós nos comportamos de maneira diferente em relação à terceira fonte de sofrimento, a fonte social. Não a queremos admitir de forma alguma, não vendo por que as instituições que nós mesmos criamos não deveriam trazer proteção e bem-estar para todos nós. No entanto, quando consideramos quanto fracassamos em evitar o sofrimento, nasce a suspeita de que também poderia haver uma parte da natureza indomável por trás dele, desta vez da nossa própria constituição psíquica.

Começando a nos ocupar dessa possibilidade, precisamos nos deter numa afirmação muito surpreendente que diz que boa parte da culpa por nossa miséria está no que se chama “civilização”, e que seríamos bem mais felizes se a abandonássemos e retornássemos a condições primitivas. A afirmação é surpreendente porque, como quer que se defina o termo “civilização”, fica claro que tudo aquilo com que tentamos nos proteger da ameaça das fontes de sofrimento é parte justamente da chamada civilização.

Como tantas pessoas chegaram a partilhar esse ponto de vista de estranha hostilidade à civilização? Quero dizer, uma insatisfação profunda e duradoura com o estado civilizacional vigente preparou o terreno para que a condenação ocorresse em determinadas ocasiões históricas. Creio reconhecer a última e a penúltima dessas ocasiões; não sou erudito o bastante para traçar sua cadeia muito longe na história da humanidade. Já na vitória do cristianismo sobre as religiões pagãs um tal fator devia ter estado envolvido, associado à desvalorização consumada da vida terrena pela doutrina cristã. A penúltima ocasião se deu quando, no esteio das viagens de descobrimento, estabelecemos contato com povos e tribos primitivos. Devido à observação insuficiente e compreensão equivocada de seus usos e costumes, eles pareceram aos europeus levar uma vida simples e feliz, necessitando de pouca coisa, o que era inatingível para os visitantes culturalmente superiores. A experiência posterior corrigiu vários julgamentos dessa espécie; em muitos casos, a maior facilidade no viver, graças à generosidade da natureza e à comodidade na gratificação das grandes necessidades, foi erroneamente atribuída à ausência de exigências culturais complexas. A última ocasião nos é bem familiar; ocorreu quando tomamos conhecimento do mecanismo das neuroses, que ameaçam minar a pouca felicidade que existe na humanidade civilizada. Descobriu-se que o ser humano se torna neurótico porque não pode suportar a medida de privação que a sociedade impõe a serviço de seus ideais culturais, e concluiu-se que, se essas exigências fossem suprimidas ou bem atenuadas, isso significaria um retorno a possibilidades de felicidade.

[...]

### V

[...]

A pista pode ser fornecida por uma das assim chamadas exigências ideais da sociedade civilizada, que diz: “Ama teu próximo como a ti mesmo”; é conhecida universalmente. É, sem dúvida, mais antiga que o cristianismo, que a ostenta como sua mais gloriosa reivindicação, mas certamente não é muito antiga; em tempos históricos, ela ainda era desconhecida da humanidade. Se

adotarmos uma atitude ingênua diante dela, como se a ouvíssemos pela primeira vez, não poderemos reprimir um sentimento de surpresa e perplexidade: por que deveríamos fazer isso? Em que isso nos ajudará? Sobretudo, como levarmos isso a cabo? Como nos será possível? Meu amor é algo precioso que eu não posso distribuir irresponsavelmente. Ele me impõe deveres que devo estar disposto a cumprir com sacrifícios. Quando amo a outrem, este deve de alguma forma merecer isso. (Não considero a vantagem que ele possa me trazer, bem como sua possível importância como objeto sexual; ambos os tipos de relacionamento não contam para o preceito do amor ao próximo.) Ele merece isso se é tão parecido comigo em aspectos importantes, que posso amar a mim mesmo nele; ele merece isso se é tão mais perfeito do que eu, que posso amar nele o meu ideal de mim; eu tenho que amá-lo se ele é filho do meu amigo, pois a dor do amigo, se algo lhe acontecesse, seria a minha dor também; eu teria que compartilhá-la. Mas se ele é um estranho para mim e não pode me atrair por nenhum valor próprio, por nenhuma significação já adquirida em minha vida emocional, dificilmente eu o amarei. E seria até injusto se o fizesse, pois meu amor é estimado como um privilégio pelos meus; é uma injustiça equipará-los a desconhecidos. Mas se devo amá-lo com esse amor universal apenas porque ele também é uma criatura nesta Terra, como um inseto, a minhoca ou a serpente, então temo que uma parte mínima de amor lhe caberá — sem dúvida alguma, menos do que, pelo juízo da razão, estou autorizado a guardar para mim mesmo. De que serve um preceito tão solenemente enunciado se seu cumprimento não pode ser recomendado racionalmente?

Ao olhar com mais atenção, encontro ainda outras dificuldades. Esse estranho não apenas não é digno de amor em geral; devo confessar sinceramente que ele tem mais direito à minha hostilidade — e até mesmo ao meu ódio. Ele não parece ter qualquer amor a mim, não demonstra a menor consideração por mim. Quando é vantajoso para ele, não hesita em me prejudicar, nem se pergunta se o grau de sua vantagem corresponde à grandeza do dano que me causou. E mais, ele nem precisa se beneficiar disso; quando pode satisfazer um prazer qualquer com isso, não se importa em zombar de mim, em me insultar, me caluniar, exhibir seu poder. Quanto mais seguro ele se sentir, mais desamparado eu estarei, e com mais certeza posso esperar dele essa conduta para comigo. Quando ele se comporta de

maneira diferente, quando, sendo eu desconhecido, demonstra consideração e compaixão, estou disposto a retribuir de forma semelhante, sem qualquer preceito. E mais, se esse grandioso mandamento fosse: “Ama teu próximo como teu próximo te ama”, eu não discordaria. Há outro mandamento que me parece ainda mais incompreensível e me desperta uma oposição ainda mais violenta. Ele diz: “Ama a teus inimigos.” Mas, pensando bem, não é justo rejeitá-lo como uma impertinência ainda maior. No fundo, trata-se da mesma coisa.<sup>2</sup>

Creio ouvir a seguinte admoestação de uma voz respeitável: “Justamente porque o próximo não é digno de amor, mas antes teu inimigo, é que deves amá-lo como a ti mesmo.” Entendo então que se trata de um caso semelhante ao do *credo quia absurdum*.<sup>3</sup>

Ora, é bem provável que, quando se solicita ao próximo que ele me ame como a si mesmo, ele responda exatamente como eu e me rejeite pelos mesmos motivos. Espero que não com a mesma razão objetiva, mas ele pensará a mesma coisa. Afinal, existem diferenças na conduta das pessoas que a ética classifica como “boas” e “más”, desconsiderando que foram produzidas por condições determinadas. Enquanto essas inegáveis diferenças não forem suprimidas, o cumprimento das elevadas exigências éticas implicará o prejuízo dos propósitos culturais ao estabelecer recompensas para a maldade. Não se pode deixar de lembrar um evento ocorrido no Parlamento francês quando se discutia a pena de morte: um orador advogara apaixonadamente sua abolição e recebia aplausos fervorosos, até que uma voz irrompeu no salão: “Que messieurs les assassins commencent!”<sup>4</sup>

2 Um grande poeta pode se permitir expressar em tom jocoso, pelo menos, verdades psicológicas reprováveis. É assim que Heinrich Heine confessa: “Tenho a disposição mais pacífica. Meus desejos são: uma modesta cabana com teto de palha, mas uma boa cama, boa comida, leite e manteiga bem frescos, flores diante da janela, em frente à porta algumas belas árvores e, se o bom Deus quiser me tornar completamente feliz, me concederá a alegria de ver seis ou sete dos meus inimigos serem enforcados nessas árvores. Comovido, eu lhes perdoarei, em sua morte, todo o mal que na vida me fizeram — pois devemos perdoar nossos inimigos, mas não antes de serem executados” (Heine, *Gedanken und Einfälle*). (N. A.)

3 “Creio porque é absurdo.” (N. T.)

4 “Que os senhores assassinos comecem!” (N. T.)

O quê de realidade por trás disso, e que muitas vezes é negado, é que o ser humano não é uma criatura gentil, ávida de amor, que no máximo pode se defender quando atacado. Entre seus dotes instintivos também se inclui uma forte cota de inclinação à agressividade. Logo, para ele, o próximo não é apenas um possível colaborador e um objeto sexual, mas, também, uma tentação para satisfazer a agressividade, para explorar sua força de trabalho sem compensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra a sua vontade, para usurpar sua propriedade, humilhá-lo, infligir-lhe dor, torturá-lo e matá-lo. *Homo homini lupus*.<sup>5</sup> Quem tem coragem de contestar essa frase depois de tudo o que aprendeu com a vida e a história? Via de regra, essa cruel agressividade espera uma provocação ou se coloca a serviço de um propósito diferente, que também poderia ser alcançado por meios mais brandos. Em circunstâncias favoráveis, quando as forças psíquicas que normalmente a inibem estão ausentes, ela se manifesta também de modo espontâneo e revela o ser humano como uma besta selvagem que não poupa os de sua própria espécie. Quem se recordar das atrocidades das invasões bárbaras, das invasões dos hunos, dos mongóis de Gengis Khan e Tamerlão, da conquista de Jerusalém durante as Cruzadas religiosas e até mesmo dos horrores da recente Guerra Mundial, terá de se curvar humildemente à verdade dessa opinião.

A existência dessa inclinação à agressividade que nós podemos sentir em nós mesmos e pressupor com razão nos outros é o fator que perturba nossa relação com o próximo e obriga a civilização a seus grandes esforços. Devido a essa hostilidade primária entre as pessoas, a sociedade civilizada está permanentemente ameaçada de desintegração. O interesse do trabalho em comum não a manteria unida, já que as paixões movidas por impulsos são mais fortes que os interesses ditados pela razão. A civilização deve recorrer a tudo para pôr limites aos impulsos agressivos do ser humano, para reprimir suas manifestações por meio da formação de reações psíquicas. Daí, portanto, o uso de métodos que devem impulsionar as pessoas a estabelecer identificações e relacionamentos amorosos inibidos em sua meta; daí também as restrições à vida sexual e também o mandamento ideal de amar o próximo como a si mesmo, o que é verdadeiramente justificado pelo fato de que nada mais é tão contrário à

5 “O homem é o lobo do homem.” (N. T.)

natureza humana original. Apesar de todos os seus esforços, esse empenho da civilização não alcançou muito até agora. Espera-se poupar os mais grosseiros excessos da força bruta, conferindo a si mesmo o direito de praticar violência contra os infratores, mas a lei não pode abarcar as manifestações mais cautelosas e sutis da agressividade humana. Cada um de nós vive o momento em que deixa de lado, como ilusões, as esperanças que na juventude depositava nos semelhantes e aprende o quanto a vida é difícil e dolorosa por causa de sua malevolência. Ao mesmo tempo seria injusto acusar a civilização de querer excluir a luta e a competição das atividades humanas. Sem dúvida, elas são imprescindíveis, mas antagonismo não significa necessariamente hostilidade — é apenas mal utilizado, servindo assim de ocasião para ela.

Os comunistas acreditam ter encontrado o caminho para a redenção do mal. O ser humano é inequivocamente bom, gentil com seu próximo, mas a instituição da propriedade privada corrompeu sua natureza. A posse de bens privados dá poder a um indivíduo, e, com isso, a tentação de maltratar o próximo; os despossuídos devem se rebelar contra o opressor, seu inimigo. Se a propriedade privada for abolida, todos os bens se tornarem comuns e todas as pessoas puderem desfrutá-los, a malevolência e a hostilidade entre as pessoas desaparecerão. Uma vez que todas as necessidades estarão satisfeitas, ninguém terá motivos para enxergar nos outros seus inimigos; todos se submeterão espontaneamente ao trabalho necessário. Não me cabe a crítica econômica do sistema comunista, não tenho como investigar se a abolição da propriedade privada é pertinente e vantajosa.<sup>6</sup> Mas posso ver que o seu pressuposto psicológico é uma ilusão insustentável. Com a supressão da propriedade privada, o desejo humano pela agressão é privado de um de seus instrumentos, certamente poderoso, mas não o mais poderoso. Nada mudamos no que toca às diferenças de poder e de influência que a agressividade usa para seus propósitos, e tampouco na sua natureza.

6 Quem em seus primeiros anos viveu as desgraças da pobreza e experimentou a indiferença e soberba das classes abastadas deveria estar a salvo da suspeita de que não tem nenhuma compreensão e boa vontade para com os esforços de combater a desigualdade material entre as pessoas e tudo o que dela deriva. No entanto, se essa luta invocar a igualdade entre todas as pessoas como exigência abstrata de justiça, é fácil objetar que a natureza introduziu injustiças contra as quais não há remédio ao dotar os indivíduos de aptidões físicas e talentos intelectuais muito desiguais. (N. A.)

Ela não foi criada pela propriedade; reinou quase sem limites em tempos primitivos, quando aquela ainda era escassa; já se manifesta na infância, quando a propriedade mal abandonou sua forma originária anal; forma o sedimento de toda relação terna e amorosa entre as pessoas, talvez com a única exceção daquela entre a mãe e o filho do sexo masculino. Se são suprimidos os direitos pessoais aos bens materiais, resta ainda o privilégio no âmbito das relações sexuais, que se torna fonte do mais vivo desgosto e da mais violenta hostilidade entre seres que, de outro modo, se acham em pé de igualdade. Se isso também for suprimido pela completa liberação da vida sexual, ou seja, abolindo a família, célula germinal da civilização, fica impossível prever que novos caminhos a evolução da civilização pode tomar, mas pode-se esperar que esse indestrutível traço da natureza humana a seguirá também por onde vá.

Evidentemente não é fácil para as pessoas renunciar à satisfação de sua inclinação à agressividade; elas não se sentem bem ao fazê-lo. Não deve ser menosprezada a vantagem que um pequeno grupamento cultural tem de permitir ao impulso um escape através da hostilização dos que não pertencem a ele. É sempre possível unir um grande número de pessoas pelo amor, desde que restem outras para que se exteriorize a agressividade. Certa vez me ocupei com o fenômeno de comunidades vizinhas, e também próximas em outros aspectos, se atacarem e ridicularizarem, como os espanhóis e os portugueses, os alemães do norte e do sul, os ingleses e os escoceses etc. Chamei de “narcisismo das pequenas diferenças”, o que não chega a contribuir muito para seu esclarecimento. Vê-se nisso uma cômoda e relativamente inócua satisfação da inclinação à agressividade através da qual é facilitada a união dos integrantes da comunidade. Dessa forma, o povo judeu, que está disperso por toda parte, conquistou louváveis méritos junto às culturas dos povos que o hospedaram. Infelizmente todos os massacres de judeus na Idade Média não bastaram para tornar a época mais pacífica e segura para seus camaradas cristãos. Depois que o apóstolo Paulo fez do amor universal o fundamento de sua comunidade cristã, a intolerância extrema do cristianismo para com os que ficaram de fora tornou-se uma consequência inevitável; os romanos, cuja comunidade política não se fundava no amor, desconheciam a intolerância religiosa, embora a religião entre eles fosse assunto de Estado e o Estado fosse permeado de religião. Tampouco foi uma

coincidência incompreensível que o sonho de dominação mundial germânica evocasse o antissemitismo para complementá-lo, e podemos entender que a tentativa de instaurar na Rússia uma nova civilização comunista encontre seu apoio psicológico na perseguição à burguesia. Perguntamos, preocupados, o que os soviets farão depois de terem liquidado seus burgueses.

Se a civilização impõe tais sacrifícios não apenas à sexualidade, mas também à inclinação humana à agressividade, compreendemos melhor por que as pessoas têm dificuldade de encontrar a felicidade nela. Com efeito, os primeiros humanos estavam em situação melhor, pois não conheciam restrições aos seus impulsos. Em compensação, era mínima a garantia de desfrutarem dessa felicidade por muito tempo. O homem civilizado trocou um tanto da possibilidade de felicidade por um tanto de segurança. Mas não podemos nos esquecer de que na família primitiva apenas o chefe usufruía dessa liberdade dos impulsos; os outros viviam em submissão servil. Logo, a oposição entre uma minoria usufruindo das vantagens da civilização e uma maioria privada dessas vantagens foi levada ao extremo nesses primeiros tempos da civilização. Informando-nos mais cuidadosamente acerca dos primitivos que ainda hoje vivem, aprendemos que não se pode invejar sua liberdade na vida dos impulsos; esta é sujeita a limitações de um tipo diferente, mas talvez de maior rigor que as da civilização moderna.

Se justificadamente objetamos, em nosso estado atual de civilização, que ele não satisfaz nossas demandas de um sistema de vida que nos faça felizes, que admite muito sofrimento que poderia ser evitado — se, de modo implacavelmente crítico, buscamos expor as raízes de sua imperfeição —, certamente exercemos o nosso direito e não nos mostramos inimigos da civilização. Podemos esperar que gradualmente introduziremos nela mudanças que melhor atendam às nossas necessidades e escapem a essa crítica. Mas talvez nós também nos familiarizemos igualmente com a ideia de que há dificuldades inerentes à natureza da civilização que não cederão a nenhuma tentativa de reforma. Além da tarefa de refrear os impulsos, para a qual estamos preparados, nos deparamos com o perigo de um estado que podemos chamar de “a miséria psicológica da massa”. Esse perigo ameaça sobretudo quando o vínculo social é estabelecido principalmente por meio da identificação mútua entre os integrantes, e as



individualidades que poderiam liderar não adquirem a importância que lhes caberia na formação da massa.<sup>7</sup> O estado atual de civilização na América daria uma boa ocasião para estudar esse dano cultural que tememos. Mas fujo à tentação de criticar a civilização da América. Não quero dar a impressão de que eu mesmo quero servir-me de métodos americanos.

[...]

---

7 Ver *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921). (N. A.)



# CHARLES DARWIN

(1809-1882)

Charles Darwin foi um grande naturalista inglês, reconhecido por sua decisiva contribuição à teoria científica da evolução pela seleção natural. Sua publicação mais influente, *On the Origin of Species* (1859), foi o resultado de uma pesquisa cujas hipóteses foram testadas por mais de vinte anos. Ainda que polêmico à época, por retirar do ser humano a posição privilegiada da grande cadeia dos seres vivos, seu trabalho foi rapidamente aceito nos círculos científicos e permanece como base principal para os estudos evolucionários modernos.

Sua vasta produção bibliográfica consiste majoritariamente em artigos e livros científicos, incluindo os notáveis *The Voyage of The Beagle* (1839), *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) e *The Power of Movement in Plants* (1880). Suas contribuições afetaram não somente as ciências naturais, mas também o campo político, econômico e literário, por conta do que ficaria conhecido como darwinismo social: a teoria, hoje desacreditada, de que os grupos humanos eram sujeitos às mesmas leis de seleção natural que redundavam na “sobrevivência do mais apto”.

Para esta coletânea, traduzimos uma pequena passagem de *A Descendência do Homem e a Seleção Sexual* (1871), livro em que Darwin aplica as teorias evolucionárias ao caso humano e propõe uma teoria da seleção sexual — uma forma de adaptação biológica relacionada, mas distinta, da seleção natural. No trecho escolhido, o naturalista, ao discorrer sobre as emoções que agem sobre os animais, defende que eles experimentam o terror de modo semelhante a nós, seres humanos, e discorre sobre um curioso caso do medo instintivo que os macacos exibem perante cobras.

# A DESCENDÊNCIA DO HOMEM

(EXCERTOS)

Charles Darwin

Tradução de Laura Cardoso  
Revisão técnica de Júlio França

[...]

Retornando ao nosso assunto imediato: os animais inferiores, assim como os humanos, manifestamente sentem prazer e dor, alegria e tristeza. [...]

O fato de que os animais inferiores se excitam pelas mesmas emoções que nós é tão bem-estabelecido, que não será necessário exaurir o leitor com muitos detalhes. O terror age sobre eles da mesma maneira que age sobre nós, causando aos músculos tremedeira; ao coração, palpitações; aos esfíncteres, relaxamento; e aos pelos, arrepios. A suspeita — a cria do medo — é eminentemente característica de maior parte dos animais selvagens. [...]

[...]

[...] Brehm<sup>1</sup> apresenta um relato curioso do medo instintivo que seus macacos exibiam perante cobras; mas a curiosidade dos primatas era tão grande, que eles não conseguiam abrir mão de ocasionalmente saciar o próprio horror de uma forma

1 Alfred Edmund Brehm (1829-1884), zoólogo alemão. (N. T.)

profundamente humana: levantando a tampa da caixa na qual as cobras ficavam. Surpreendi-me tanto com seu relato, que levei uma cobra empalhada e enroscada ao viveiro dos macacos no jardim zoológico, e a excitação causada pelo empreendimento foi um dos espetáculos mais curiosos que já presenciei. Três espécies de cercopitecos foram as que ficaram mais assustadas; os animais batiam nas suas jaulas e emitiam gritos agudos de alerta ao perigo, que eram compreendidos por outros macacos. Alguns jovens macacos e um velho babuíno-anúbis, à parte, não deram atenção à cobra.

Eu então coloquei o espécime empalhado no chão de um dos compartimentos maiores. Depois de um tempo, todos os macacos se ajuntaram em um grande círculo em volta da cobra e, encarando-a atentamente, apresentavam um semblante risível. Eles ficaram extremamente nervosos, de modo que, quando uma bola de madeira, com a qual eles costumavam brincar, foi movida acidentalmente na palha sob a qual estava parcialmente escondida, eles instantaneamente se esquivaram para longe. Esses macacos comportaram-se de forma bem diferente quando um peixe morto, um rato, uma tartaruga e alguns outros objetos foram colocados em suas jaulas; apesar de assustados a princípio, eles rapidamente se aproximavam para manusear e examiná-los.

Coloquei então, em um dos compartimentos maiores, uma cobra viva em uma sacola de papel semifechada. Um dos macacos imediatamente se aproximou, abriu a sacola com cautela, deu uma espiada e no mesmo instante fugiu. Fui, portanto, testemunha do que Brehm descreveu, porque um macaco após o outro, de cabeça erguida e virada de canto, não conseguia resistir a dar rápidas espiadelas no horrível objeto que repousava no fundo da sacola. Parecia até que os macacos tinham alguma noção de afinidades zoológicas, pois aqueles sob a guarda de Brehm exibiam um insólito, apesar de errôneo, medo instintivo de inocentes sapos e lagartos. Sabe-se também que um orangotango, de modo similar, ficou muito assustado ao ver uma tartaruga pela primeira vez.<sup>2</sup>

---

2 W. C. L. Martin. *Nat. Hist. of Mammalia*, 1841, p. 405. (N. A.)



## PARTE DOIS

# PRECURSORES

Quando pensamos em ficção de horror, é natural que tenhamos em mente as suas encarnações modernas — isto é, a literatura gótica setecentista e suas transformações subsequentes, até a contemporaneidade. Isso não significa, contudo, que o imaginário ocidental pré-moderno não fosse repleto de personagens, locais e eventos capazes de horrorizar. Embora nossa cultura não categorize como exemplares da literatura de horror obras recuadas no tempo como a *Odisseia*, a Bíblia, a *Divina Comédia*, o *Paraíso Perdido* ou os muitos relatos orais que se transformariam nos contos de fadas modernos, tais narrativas oferecem passagens bem-sucedidas na arte de horrorizar, ainda que não fosse esse seu intuito primordial.

Sendo a composição literária um artefato cultural capaz de produzir não apenas conhecimento, mas também reações emocionais em seus receptores, não é estranho que o medo tenha sido regularmente objeto de reflexão por parte de escritores e pensadores ao longo dos séculos — mesmo antes de surgirem as primeiras formulações teóricas a respeito dos gêneros de horror ou do gótico. No tratado que ainda é a mais influente reflexão estética sobre as funções artísticas do medo, *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757), Edmund Burke defenderá que as paixões relacionadas ao nosso instinto de autopreservação são as mais intensas, e, portanto, capazes de produzir os efeitos artísticos mais arrebatadores. Antes de Burke, no século XVII, Thomas Hobbes afirmou ser o medo o principal fator de coesão social; e Michel de Montaigne, por sua vez, parece concordar com tais assertivas, quando declara, na segunda metade do século XVI, ser o medo a coisa de que mais tem medo no mundo, revelando-nos sua admiração — e seu terror — ante uma emoção capaz de aflorar independentemente da razoabilidade e justiça de suas causas.

# THOMAS HOBBS

(1588-1679)

Thomas Hobbes foi um filósofo político inglês, conhecido principalmente por sua obra *Leviathan* (1651), na qual apresenta impressões sobre a natureza humana e a necessidade de um governo contratual, isto é, aquele em que os indivíduos procuram trocar a própria liberdade por proteção. Formado pela Universidade de Oxford, viajou por toda a Europa como tutor e teve a oportunidade de discutir com Galileu sobre a natureza do movimento. A obra de Hobbes seria de extrema importância para o desenvolvimento das ideias liberais nos séculos posteriores.

Sua produção bibliográfica é composta sobretudo de ensaios e livros de natureza científica, incluindo *The Elements of Law: Natural and Politic* (1650) e *Philosophical Rudiments Concerning Government and Society* (1651), conhecido hoje como *De Cive*. Hobbes também contribuiu em diversas outras áreas, como teologia, ética, geometria e jurisprudência. É considerado um dos fundadores da filosofia política, influenciando grandes autores, como John Locke, Jean-Jacques Rousseau e Immanuel Kant.

Escrito originalmente em latim, *De Cive* [*Do Cidadão*] foi publicado em 1642 e antecipou muitos dos temas que seriam desenvolvidos em sua obra magna, *Leviathan*, especialmente a conhecida ideia de descrever o estado natural das sociedades humanas como *bellum omnium contra omnes* — a guerra de todos contra todos. Nos trechos que optamos por traduzir neste livro, Hobbes argumenta que o início das sociedades humanas se ampara não na boa vontade recíproca das pessoas, mas no medo mútuo que sentem umas das outras.

# VI DO CIDADÃO

(EXCERTOS)

*Thomas Hobbes*

Tradução de Lais Alves  
Revisão técnica de Júlio França

## PRIMEIRA PARTE: LIBERDADE

### Capítulo 1: Do estado do homem fora da sociedade civil

#### I. Introdução

As faculdades da natureza humana podem ser reduzidas a quatro gêneros: força corporal, experiência, razão e paixão. Tomando essas forças como ponto de partida para a doutrina que se segue, declararemos em primeiro lugar quais os tipos de inclinações que os seres humanos dotados de tais faculdades apresentam uns para com os outros, além de avaliarmos se, e por qual faculdade, eles nascem aptos para a sociedade e assim se preservam da violência mútua. [...]

## II. Que o início da sociedade mútua advém do medo

A maior parte daqueles que escreveram algo a respeito dos Estados<sup>1</sup> ou supõe, ou pede, ou nos demanda que acreditemos ser o ser humano uma criatura que nasce apta para a sociedade: os gregos o chamaram de *zoon politikon*<sup>2</sup> e sobre essa base construíram a doutrina da sociedade civil. É como se, para a preservação da paz e do governo dos seres humanos, fosse necessário apenas um acordo que criasse determinados pactos e condições que eles passariam a chamar de leis. Embora aceito pela maioria, tal axioma certamente é falso, um erro originado de nossa parca contemplação da natureza humana. Pois aqueles que examinarem mais a fundo as causas pelas quais os seres humanos se reúnem e se deleitam com a companhia uns dos outros descobrirão facilmente que isso acontece por acidente, e não porque não poderia ser de outra forma. Se, por natureza, os humanos devessem amar uns aos outros, isto é, enquanto humanos, não poderia haver razão para que um ser humano não amasse igualmente o outro, sendo eles igualmente humanos, ou para que preferisse conviver com aqueles cuja companhia lhe proporciona honrarias ou lucros. Portanto, não buscamos naturalmente a sociedade por ela mesma, mas para que possamos receber algum privilégio ou lucro com ela — é isto que desejamos primariamente; aquilo, a sociedade, secundariamente.

Pode-se conhecer melhor os modos e os fins pelos quais os seres humanos se reúnem quando se observa as coisas que eles fazem ao se reunirem: se se reúnem para o comércio, é certo que cada ser humano considera antes os seus negócios do que o seu companheiro; se para realizar algum ofício, é gerada uma certa amizade comercial que contém mais cautela do que afeição verdadeira e da qual rivalidades às vezes podem surgir, mas jamais boa vontade. Se por prazer e diversão, cada ser humano é mais propício a se entreter com coisas que provocam o riso, de onde

1 No original, *commonwealths*, em sua acepção de Estado, nação ou unidade política “fundada na lei e unida por um acordo expresso ou tácito do povo para o bem comum” (*Dicionário on-line Merriam-Webster*). (N. T.)

2 Em português, “animal político”. A expressão foi amplamente utilizada por Aristóteles para a classificação da natureza do ser humano em obras como *A Política* (I, § 9) e *Ética a Nicômaco* (II, § 5). Para o filósofo, o homem, sendo um animal pensante e possuidor de linguagem (*zoon logikon*), precisaria naturalmente da vida em sociedade. (N. T.)

ele pode — de acordo com a natureza daquilo que é ridículo — ter a si mesmo em mais alta conta em comparação com os defeitos e as fraquezas de um outro. Embora isso ocorra muitas vezes de maneira inocente e sem a intenção de ofender, ainda assim é evidente que os seres humanos não se deleitam tanto com a companhia de outrem quanto com sua própria glória vã. [...]

No caso de se reunirem e passarem o tempo contando histórias, se um homem começa a falar algo a seu respeito, instantaneamente todos os outros têm o mais ávido desejo de também falarem de si mesmos. Se alguém contar alguma maravilha, os outros contarão milagres — se os tiverem para contar, e, se não tiverem, inventarão. Por último, falarei brevemente sobre aqueles que se consideram mais sábios do que os outros: se se encontram para falar de filosofia, todos — sejam eles quantos forem — desejam ser estimados como mestres; do contrário, eles não apenas não amarão seus próximos, como também os perseguirão com ódio. [...] Toda sociedade, portanto, se dá ou por ganho ou por glória, isto é, não tanto por amor aos nossos semelhantes, mas por amor a nós mesmos. [...] E embora os benefícios da vida possam ser ampliados através da ajuda recíproca, tais benefícios poderiam ser mais bem alcançados por meio do domínio do que pela sociedade: acredito que ninguém tenha dúvidas de que, removido todo o medo, os homens seriam muito mais avidamente levados pela natureza a obterem posses do que a formarem sociedades. Devemos, portanto, concluir que o princípio de toda sociedade grande e duradoura não consiste na boa vontade recíproca dos homens, mas no medo mútuo que sentem uns dos outros.

## III. Que os homens são iguais por natureza

A causa do medo mútuo consiste em parte na igualdade natural dos seres humanos, em parte na vontade recíproca de se ferirem: não podemos esperar o mínimo de segurança em relação aos outros, nem prometê-la a nós mesmos. Pois, se olharmos para os humanos adultos e considerarmos a fragilidade de seus corpos — que, perecendo, faz perecer consigo toda a sua força, seu vigor e sua sabedoria — e quão fácil é para um humano — mesmo o mais fraco — matar o mais forte, constataremos que não há razão para que qualquer homem certo da própria força deva se considerar naturalmente superior aos outros. [...]

#### IV. De onde advém a vontade de fazer mal ao outro

No estado de natureza, todos têm o desejo e a vontade de ferir. Contudo, tais desejo e vontade não procedem da mesma causa, nem são igualmente condenados. Pois, segundo a igualdade natural que existe entre nós, um homem permite aos outros o tanto que ele admite a si próprio — esse é o raciocínio de um homem sóbrio, que mede corretamente seu poder; já outro, supondo-se superior aos outros, pensará ter licença para fazer o que bem entender e julgará possuir mais respeito e honra do que os seus semelhantes — tal é o raciocínio de um espírito impetuoso. A vontade de ferir desse homem advém da glória vã e da falsa ideia que ele tem de sua própria força; a daquele outro, da necessidade de defender a si próprio, sua liberdade e seus bens contra a violência deste.

#### V. A comparação das vontades é a causa das discórdias

[...] [U]ma vez que todo prazer e toda alegria da mente consistem em ter pessoas a quem se comparar para encontrar algo sobre o qual triunfar e se vangloriar, é impossível que os homens não declarem, ocasionalmente, seus desprezo e desdém mútuos, seja por risadas, por palavras, por gestos ou por qualquer outro sinal. Para a mente humana, não há maior humilhação do que essa, de onde surgirá, então, um grande desejo de ferir.

#### VI. Do desejo que muitos têm pela mesma coisa

Mas a razão mais frequente pela qual os seres humanos desejam ferir uns aos outros surge do fato de que muitos desejam, ao mesmo tempo, a mesma coisa — coisa esta que, no entanto, muitas vezes não pode ser compartilhada, nem sequer dividida. Daí decorre que o mais forte deve possuir tal coisa, e quem é mais forte é algo a ser decidido pela espada.

#### VII. A definição de direito

Assim, com tantos perigos infundidos diariamente pelos desejos naturais, cuidar de si mesmo não é uma questão a ser menosprezada, como seria se os seres humanos não tivessem poder

e vontade de fazer de outra maneira. Pois todos desejam o que é bom para si, e evitam o que é mau, principalmente o maior dos males naturais — a morte. Isso eles fazem por certo impulso da natureza, não tão diferente daquele pelo qual uma pedra é forçada a cair. Portanto, não é absurdo, ou condenável, nem vai contra os ditames da verdadeira razão que um ser humano utilize todos os seus recursos para preservar seu corpo e as partes de seu corpo da morte e de sofrimentos. O que não é contrário à reta razão é o que todos os homens dão conta de ser feito com justiça e direito, e por *direito* entende-se a liberdade que todo homem possui de fazer uso de suas faculdades naturais de acordo com a reta razão. Portanto, o primeiro fundamento do direito natural é este: que cada ser humano proteja sua vida e seu corpo de acordo com as suas forças.

[...]

#### XII. O estado do homem fora da sociedade é o estado de guerra

[...] [N]ão se pode negar que o estado natural dos homens, antes de entrarem em sociedades, era o de guerra — e não uma simples guerra, mas a guerra de todos contra todos. Pois o que é a *guerra* se não o período em que a vontade de contestar pela força é totalmente declarada tanto por palavras quanto por atos? Ao tempo restante, chamamos *paz*.

#### XIII. A guerra é um empecilho para a preservação do homem

Mas é fácil julgar o quão desagradável seria uma guerra perpétua para a preservação da humanidade e de cada um de seus indivíduos. Ela seria perpétua em sua própria natureza porque não poderia ser finalizada devido à igualdade entre os que a lutam. Pois, nesse estado, o conquistador estaria sujeito a tantos perigos, que seria um milagre se um homem — mesmo o mais forte deles — vivesse muitos anos e morresse na velhice. [...] Portanto, se contradiz quem sustenta que teria sido melhor que se continuasse naquele estado em que todas as coisas eram lícitas para todos; pois, por necessidade natural, todo ser humano deseja o que é bom para si. Não há quem considere uma guerra de todos contra todos algo bom. E assim ocorre que, por medo uns dos outros, achamos adequado livrarmo-nos de tal condição e conseguirmos alguns companheiros — assim, se houver necessidade

de guerra, ela não será de todos contra todos, nem seremos privados de ajuda.

#### **XIV. Pelo direito natural, é lícito qualquer homem compelir aquele a quem ele tomou em seu poder a lhe dar garantias de sua futura obediência**

Consegue-se companheiros ou por força ou por consentimento. Por força, quando, após a luta, o conquistador faz com que o conquistado o sirva, seja por medo da morte, seja por meio da escravidão. Por consentimento, quando os seres humanos se organizam em sociedades para ajudarem uns aos outros, ambas as partes consentem sem a necessidade de qualquer tipo de força. Mas, por direito, o conquistador pode obrigar o conquistado, ou o mais forte pode obrigar o mais fraco — como um homem saudável em relação a um doente, ou um homem mais velho a uma criança — a dar garantias de sua futura obediência, a menos que o último opte pela morte. [...] [T]ambém podemos entender como um corolário do estado natural dos homens um poder certo e irresistível que confere o direito de domínio e governo sobre aqueles que não podem oferecer resistência. Dessa onipotência se segue, essencial e imediatamente, o direito a fazer todas as coisas a que nos referimos anteriormente.

### **Capítulo 2: Da lei da natureza acerca dos contratos**

#### **XVIII. É inválida a promessa de não oferecer resistência àquele que pode ferir o meu corpo**

Nenhum ser humano está obrigado, por qualquer contrato, a não oferecer resistência àquele que se propõe a lhe matar, ferir, ou infligir qualquer ferimento a seu corpo. Existe em cada indivíduo um grau elevado de medo através do qual ele aprende que o maior mal é o que lhe é feito; por necessidade natural, portanto, ele evita todo o mal que lhe pode ser feito, e supõe-se que não poderia ser de outra forma. Quando um homem chega a tal grau de medo, espera-se que ele se defenda, seja pela fuga, seja pela luta. [...] Um contrato de não oferecer resistência nos obrigaria a escolher o que parece o maior de dois males — a morte, que certamente é um mal maior do que a luta. Mas como é impossível

não escolhermos o menor entre dois males, tal contrato nos ataria a algo que não é possível de ser feito, o que é contrário à própria natureza dos contratos.

## **SEGUNDA PARTE: DOMÍNIO**

### **Capítulo 14: Das leis e transgressões**

[...]

#### **XVI. O que significa a palavra *pecado* em sua acepção mais ampla**

Em sua acepção mais ampla, o termo *pecado* compreende cada ato, palavra e pensamento contra a reta razão. Cada ser humano busca, racionalmente, os meios para os fins a que se propõe. Se raciocinar de forma correta — ou seja, tomando os princípios mais evidentes e criando um discurso a partir de consequências continuamente necessárias —, ele procederá da forma mais direta. Do contrário, ele se extraviará, isto é, fará, dirá ou esforçar-se-á, de alguma forma, contra seu próprio fim. Assim feito, ele poderá dizer que errou, de acordo com a razão, mas que pecou, conforme a ação e a vontade. Pois o pecado procede do erro, assim como a vontade procede do entendimento, e essa é a acepção mais ampla da palavra, que diz respeito a toda ação imprudente, seja contra a lei — como derrubar a casa de outro homem —, seja quando não se relaciona com a lei — como construir a própria casa sobre a areia.<sup>3</sup>

#### **XVII. A definição de *pecado***

Contudo, quando falamos de leis, o termo *pecado* é tomado em um sentido mais estrito, significando não tudo o que é feito contra a reta razão, mas apenas o que é censurável e, assim, chamado *malum culpae*, “o mal de culpa”.<sup>4</sup> Mas, ainda assim, quando algo é censurável, não deve ser imediatamente chamado de pecado ou culpa — somente se for censurado pela razão. Devemos,

<sup>3</sup> Referência à passagem bíblica de Mateus 7,26-27: “Mas quem ouve essas minhas palavras e não as pratica é como um insensato que construiu a sua casa sobre a areia. Caiu a chuva, transbordaram os rios, sopraram os ventos e deram contra aquela casa, e ela caiu. E grande foi a sua queda.” (N. T)

<sup>4</sup> Ao tratar do mal experimentado pelos homens, São Tomás de Aquino apre-



portanto, indagar o que é censurado com a razão e o que é censurado sem a razão. Tal é a natureza do ser humano, que chama de *bem* tudo o que deseja e de *mal* tudo o que evita. Por conseguinte, por meio da diversidade de nossos afetos, ocorre que um indivíduo considera ser *bom* aquilo que outro considera *mau*; e o mesmo indivíduo que agora estima algo como *bom* imediatamente depois o encara como *mau*; e a mesma coisa que, em si mesmo, ele chama de *bom*, denomina *mau* em outro. Pois todos nós medimos o bem e o mal pelo prazer ou pela dor que sentimos no presente ou esperamos no futuro. Ora, ver a prosperidade dos inimigos — porque aumentam suas honrarias, seus bens e seu poder — e dos amigos — devido à disputa de honrarias que há entre nós — parece e é, para todos, algo incômodo e, portanto, *mau*. E como os seres humanos costumam considerar isso um mal, culpam aqueles a quem acusam de produzir este mal. *Não é possível determinar quais ações são censuráveis e quais não são, visto que as mesmas coisas agradam a alguns e desagradam a outros.*

De fato, pode-se concordar em algumas coisas gerais — por exemplo, que roubo, adultério e ações parecidas constituem pecados. É como se disséssemos que todos consideram más as coisas às quais deram nomes que costumam ser levados em um mau sentido. Mas não queremos saber se o roubo é um pecado, mas sim o que se deve chamar de roubo, e o mesmo em relação aos demais atos. Uma vez que há uma diversidade tão grande entre aqueles que censuram, por causa da igualdade entre os seres humanos, não se deve medir algo censurável pela razão de um mais do que a de outro; e, visto que as únicas razões que existem são aquelas dos indivíduos privados e da cidade,<sup>5</sup> conclui-se que a cidade deve determinar o que é censurável pela razão. Portanto, uma falta — ou seja, um pecado — é aquilo que um homem faz, omite, diz ou deseja contra a razão da cidade, ou seja, contrário às leis.

---

senta duas espécies de mal: o *malum culpae* e o *malum poenae* — em português, “mal de pena”. O primeiro tipo seria o mal deliberadamente cometido pelo homem contra o outro, contra si próprio ou contra Deus; o segundo, o mal físico que o homem sofre em consequência de ter pecado. (N. T)

5 No capítulo 5 da segunda parte, Hobbes define “cidade” como a reunião de uma multidão, também podendo ser chamada de sociedade civil, ou pessoa civil, visto que “uma cidade é uma entidade cuja vontade, pelo pacto de muitos homens, deve ser tomada como a vontade de todos eles” (Hobbes, *op. cit.*, p. 89). (N. T.)

[...] **MICHEL DE MONTAIGNE**  
(1533-1592)

Michel de Montaigne foi um escritor, político e filósofo francês. Nascido em uma família de negociantes, estudou Direito e trabalhou durante quinze anos no Parlamento de Bordeaux, onde viria a desempenhar a função de prefeito. É considerado o criador do gênero do ensaio e tem seus trabalhos associados ao humanismo renascentista.

Sua principal obra, *Essais*, foi publicada entre 1580 e 1588. Os textos nela reunidos discorrem sobre os mais diferentes temas, tais como filosofia, religião e literatura. Seus artigos são frequentemente tidos como importantes reflexões sobre a liberdade do indivíduo e a constituição da subjetividade — essas últimas consideradas, pela crítica literária, como pioneiras entre as narrativas de cunho autobiográfico.

O primeiro ensaio selecionado, “Sobre o Medo”, é o décimo oitavo texto do primeiro volume dos *Essais*. Nele, além de explicitar alguns eventos históricos em que o medo teria influenciado o comportamento dos seres humanos, Montaigne busca definir a natureza desse sentimento. Abordada tanto como catalisadora de reações corajosas e instintivas quanto como propulsora de respostas covardes e incongruentes, tal emoção poderia ainda surgir sem causa aparente e ser de difícil entendimento. Perante a multiplicidade de significados possíveis do medo e sua influência sobre o comportamento de povos inteiros, a conclusão do autor deu forma à célebre sentença: “A coisa de que tenho mais medo é o próprio medo”. Já o trecho selecionado de “Sobre a Crueldade”, o décimo primeiro texto do segundo volume dos *Essais*, envereda pelos sentimentos empáticos — e pela ausência deles. Julgando que, nos atos de justiça, tudo o que está para além da morte lhe parece a pura crueldade, Montaigne repudia a tortura e as punições extremas. O filósofo lamenta viver em uma época em que imperava tal vício e acredita que a natureza tenha dado ao ser humano uma inclinação à inumanidade. A reflexão se estende sobre os atos cruéis cometidos contra os animais, defendendo-os até sua conclusão, em que diz que “devemos um certo respeito e um dever geral de humanidade não somente pelos animais, que são vivos e têm uma sensibilidade, mas também pelas árvores e até mesmo pelas plantas”.

# VIII

## SOBRE O MEDO

*Michel de Montaigne*

Tradução de Daniel Augusto P. Silva  
Revisão técnica de Júlio França

*Obstupui, steteruntque comae, et vox faucibus haesit.*<sup>1</sup>

Não sou um bom naturalista, pelo que dizem, e não sei por quais recursos o medo age sobre nós, mas há muito nele de uma estranha paixão, e dizem os médicos que não há nenhuma outra que afaste mais nosso julgamento para longe de seu devido lugar. De fato, vi muitas pessoas perderem a sensatez por causa do medo, e, aos mais sensatos, é certo que, enquanto seu acesso dura, ele engendra terríveis ofuscamentos. Deixo à parte o vulgo, para quem ele representa tanto os bisavós saídos do túmulo enrolados em seus sudários quanto os lobisomens, os gnomos e as quimeras. Mas, entre os próprios soldados, nos quais deveria encontrar menos espaço, quantas vezes transformou uma tropa de ovelhas em um esquadrão de corseletes; caniços e bengalas em armas e lanças; nossos amigos em nossos inimigos; e a cruz branca em vermelha?

Quando o senhor de Bourbon<sup>2</sup> tomou Roma, um porta-bandeira, que estava de guarda no burgo de São Pedro, foi tomado de

1 Citação do terceiro canto da *Eneida*, do poeta romano Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). A tradução de Manuel Odorico Mendes (1799-1864) para o trecho da epopeia referenciado é: “De susto opressa/ Tituba a mente, estaco horripilado,/ Pressa a voz à garganta.” (N. T.)

2 Provável referência a Carlos III de Bourbon, que, em 1527, comandou as tropas francesas em um saque a Roma. (N. T.)

tamanho pavor ao primeiro alarme que se jogou pelo buraco de uma ruína, com a bandeira em punho, para fora da cidade, direto aos inimigos, acreditando lançar-se para dentro da cidade. Ao final, vendo a tropa do senhor de Bourbon arrumar-se para escorá-lo e estimando que tivesse sido uma saída encontrada pelos defensores da cidade, deu-se conta do erro e, virando a cabeça, voltou por esse mesmo buraco, pelo qual havia saído mais de trezentos passos em campo aberto. Não teve o mesmo final feliz o porta-bandeira do capitão Juille,<sup>3</sup> quando Saint-Paul foi tomada pelo conde de Buren<sup>4</sup> e pelo senhor du Reu,<sup>5</sup> pois, estando tão desesperado de pavor, a ponto de jogar-se inteiro para fora da cidade por uma canhoneira, foi esquartejado pelos sitiadores. E, no mesmo lugar, foi memorável o medo que apertou, tomou e paralisou tão forte o coração de um *gentilhomme*,<sup>6</sup> que ele caiu no chão exausto e morto, sem nenhum ferimento.

Semelhante medo toma posse, às vezes, de toda uma multidão. Em um dos encontros dos germânicos contra os alemães, as duas grandes tropas seguiram, de pavor, duas rotas opostas, uma fugindo de onde a outra partia.<sup>7</sup>

Às vezes, o medo dá-nos asas, como aconteceu aos dois primeiros; em outras, prega-nos os pés e entrava-os, conforme lemos sobre o imperador Téofilo,<sup>8</sup> o qual, em uma batalha que perdia contra os agarenos,<sup>9</sup> ficou tão atônito e apavorado que não conseguia

3 Referência obscura. Montaigne cita o episódio da tomada de Saint-Paul a partir de suas leituras das *Mémoires de Martin et Guillaume du Bellay* (1569-1574), que apresenta o episódio do porta-bandeiras de um capitão chamado Juille. (N. T.)

4 Provável referência a Maximilien d'Egmont (1509-1548), conde de Buren. (N. T.)

5 Provável referência a Adrien de Croÿ (1492-1553), primeiro conde de Rœulx. (N. T.)

6 Termo francês que pode designar tanto um aristocrata quanto um homem de modos distintos e elegantes. (N. T.)

7 Episódio provavelmente retirado dos *Anais* (115-117), do político e historiador Tácito (56-117), que relatam os feitos e a vida de imperadores romanos após a morte de César Augusto. (N. T.)

8 Referência a Teófilo (813-842), imperador bizantino. (N. T.)

9 Agarenos — descendentes de Agar — é um termo que na literatura dos primeiros cristãos se refere aos muçulmanos de origem árabe. (N. T.)

sequer fugir — *adeo pavor etiam auxilia formidat*<sup>10</sup> —, até que Manuel, um dos principais chefes de seu exército, puxando-o e socorrendo-o, como para despertá-lo de um profundo sono, disse-lhe: “Se vós não me seguís, matar-vos-ei, pois vale mais que percais a vida do que, estando preso, venhais a perder o Império.”<sup>11</sup>

Exprime o medo a sua última força, quando, com seu serviço, impele-nos à valentia, tendo nos subtraído o dever e a honra. Na primeira batalha que os romanos perderam contra Aníbal, sob o comando do cônsul Semprônio,<sup>12</sup> uma tropa de dez mil homens, tomada pelo terror e sem encontrar um lugar por onde pudesse escapar covardemente, jogou-se contra os inimigos, atravessando-os por meio de um esforço extraordinário, com grandes perdas de cartagineses, pagando uma vergonhosa fuga com o mesmo preço de uma gloriosa vitória.

A coisa de que tenho mais medo é o próprio medo.

O medo ultrapassa em amargor todos os outros acidentes. Que sentimento pode ser mais áspero e mais justo que o dos amigos de Pompeu<sup>13</sup> que estavam em seu navio, espectadores deste horrível massacre? Dominados pelo medo dos barcos egípcios que começavam a se aproximar, sufocando-os, preocuparam-se apenas em exortar os marinheiros a se apressar e a escapar a remo. Chegados a Tiro,<sup>14</sup> e liberados de todo temor, puderam dar-se conta da perda que acabavam de ter, e deixaram livre o curso das lamentações e das lágrimas que essa emoção mais forte havia por momentos suspenso.

*Tum pavor sapientiam omnem mihi ex animo exspectat.*<sup>15</sup>

10 Citação da biografia de Alexandre, o Grande (*Historiae Alexandri Magni*, livro III, capítulo XI) feita por Quinto Cúrcio Rufo, senador e historiador romano. A tradução para a frase é: “Tanto apavora o medo, até os meios de segurança.” (N. T.)

11 Citação do terceiro livro da obra *Extratos de História*, de João Zanolari, historiador bizantino do século XII. (N. T.)

12 Referência a Tibério Semprônio Longo (210 a.C.-218 a.C.), político romano. (N. T.)

13 Referência a Cneu Pompeu Magno (106 a.C.-48 a.C.), político romano. (N. T.)

14 Cidade da costa do Líbano e antiga capital da Fenícia. (N. T.)

15 Citação do oitavo capítulo do quarto livro da obra *Discussões Tusculanas*, de Cícero (106 a.C.-43 a.C.), político, orador, historiador e tradutor romano. A tradução para a frase é: “Então o medo arranca toda a razão de meu coração.” (N. T.)

Aqueles que se puseram à prova na guerra, todos feridos ainda e ensanguentados, são, no dia seguinte, novamente levados ao combate. Mas aqueles que adquiriram medo do inimigo não conseguirão sequer ver-lhe a cara. Aqueles que estão em constante temor de perderem seus bens, de serem exilados, de serem subjugados, vivem em constante angústia, sem comer nem beber, sem mesmo repousar, enquanto os pobres, os banidos e os servos frequentemente vivem tão alegremente quanto os outros. E o exemplo de tantas pessoas que, não aguentando mais as pontadas do medo, se enforcaram, se afogaram e se jogaram de grandes alturas faz-nos compreender que ele é ainda mais importuno e insuportável que a morte.

Os gregos identificaram uma outra espécie de medo, que não se relaciona a um erro de julgamento, diziam eles, que não tinha causa aparente e que vinha de um impulso de origem divina. Povos e exércitos inteiros veem-se frequentemente capturados por ele. Tal foi o caso de Cartago, que sofreu extrema desolação. Lá se ouviam apenas vozes e gritos apavorados. Viam-se os habitantes saírem de suas casas, como a um chamado às armas, a brigarem entre si, ferirem-se e matarem-se uns aos outros, como se fossem inimigos que estivessem ocupando a cidade. Tudo estava em desordem e em tumulto, até que, com orações e com sacrifícios, conseguissem apaziguar a ira dos deuses. A isso deram o nome de “terrores pânicos”.<sup>16</sup>

16 A palavra “pânico” deriva do termo πανικός (*panikós*), ou relativo a Pã, o deus a quem os gregos atribuíam a capacidade de induzir estados de grande confusão e pavor. (N. T.)

# VIII

## SOBRE A CRUELDADE

(EXCERTOS)<sup>1</sup>

*Michel de Montaigne*

Tradução de Zadig Gama  
Revisão técnica de Oscar Nestarez

[...]

Se a virtude só pode brilhar combatendo desejos contrários a ela, diremos que, apesar disso, ela não pode abrir mão da ajuda do vício, e que ela deve a ele a consideração e as honras que a envolvem? O que seria, então, da boa e bela volúpia epicurista, que se gaba de nutrir a virtude em si mesma e de fazê-la se divertir, se ela tivesse que lhe dar como passatempo a pobreza, a morte, os sofrimentos? Se eu puser como condição prévia para o reconhecimento da virtude perfeita que ela combata e suporte pacientemente a dor, que ela resista às crises de gota sem se deixar abalar; se lhe fixar como finalidade obrigatória a aspereza e a dificuldade, o que, então, acontecerá com a virtude, tendo chegado a esse ponto em que não somente ela despreza a dor, mas dela se regozija, e encontra uma agradável excitação nos

1 A presente tradução de “Sur la Cruauté”, décimo primeiro ensaio do livro II dos *Essais* de Michel de Montaigne, tomou como base não somente a edição publicada em 1595, mas também sua tradução para o francês moderno, feita por Guy de Pernon em 2009. Trata-se de uma retradução — seguindo aquelas feitas por Sérgio Milliet em 1972 e por Rosa Freire d’Aguiar em 2010 —, que tem por objetivos reabrir o acesso ao texto e atualizar sua grandeza à luz do estado atual do português brasileiro. (N. T.)

terríveis acessos de cólicas nefríticas? O que será, então, dessa virtude que os epicuristas instauraram, e da qual, por seus atos, muitos dentre eles nos deixaram provas inatacáveis?

[...]

Disso decorre que as próprias palavras “bondade” e “inocência” tenham um sentido um pouco pejorativo. Noto que muitas virtudes como a castidade, a sobriedade e a temperança podem nos ocorrer por simples carência corporal... A firmeza diante do perigo (se for preciso chamá-lo assim), o desprezo pela morte, a constância diante dos golpes do destino podem nascer e se encontrar nos homens simplesmente pelo fato de que não são capazes de julgar adequadamente o que acontece com eles, e de não tomarem esses acidentes pelo que realmente são. A falta de compreensão e a estupidez, assim, parecem às vezes comportamentos virtuosos. E acontece com frequência, como pude constatar, que homens tenham sido louvados por atos mercedores de crítica.

[...]

Falando um pouco de mim mesmo: meus amigos às vezes chamaram de “sabedoria” o que era apenas obra do acaso, e tomaram por coragem e paciência o que era para ter sido colocado na conta do pensamento e da opinião. Eles me atribuíram igualmente um título em vez do outro, ora em meu benefício, ora em meu prejuízo. No fundo, falta muito para que eu alcance este primeiro e perfeito nível de excelência no qual a virtude se torna um hábito, e tampouco tenho demonstrado minhas capacidades no segundo nível. Não fiz grandes esforços para refrear os desejos que me assaltaram: minha virtude, ou melhor, minha inocência é acidental e fortuita. Se eu tivesse nascido com um temperamento menos bem ajustado, temo que minha vida tivesse tomado uma via bem deplorável, pois não teria encontrado em mim mesmo firmeza suficiente para conter paixões um pouco violentas. Não sei sustentar querelas, nem mesmo debates comigo mesmo. Não posso então me parabenizar por encontrar-me isento de certos vícios:

Se tenho poucos defeitos e pouco graves,  
Uma natureza boa em seu conjunto,

Como um belo corpo apesar de algumas leves manchas.<sup>2</sup>

Devo isso mais ao acaso que à razão. O acaso me fez nascer em uma família de boa reputação e de um bom pai. Não sei se ele passou para mim uma parte de seu temperamento, ou ainda se os exemplos em casa e a boa educação recebida em minha infância colaboraram gradualmente para isso; mas talvez também eu só tenha nascido assim.

Que Libra ou Escorpião tenham-me visto nascer  
— olhar amedrontador — ou que a tirania de Capricórnio  
Tenha podido reinar sobre as ondas da Hespéride.<sup>3</sup>

Em todo caso, é do meu feitio abominar a maior parte dos vícios. A resposta de Antístenes àquele que lhe perguntava o que era o mais importante a aprender — “desaprender o mal” — parece enfatizar isso. Tenho horror dos vícios, e digo, de modo muito natural e muito pessoal, que esse tipo de instinto que sorvi com o leite de minha ama conservei sem nunca abandoná-lo. O mesmo ocorre no que diz respeito aos meus julgamentos pessoais: porque às vezes eles se afastaram da via comum, eles me conduziram mais facilmente a ações que essa inclinação natural me faz odiar.

O que direi é monstruoso, mas direi mesmo assim: encontro mais comedimento e regra em minha conduta que em meu pensamento, e meus desejos são menos desregrados que minha razão.

[...]

O que possuo de bom em mim, pelo contrário, devo ao acaso de meu nascimento: não o devo nem a uma lei, nem a um preceito, ou a um aprendizado qualquer. A inocência que tenho é uma inocência de nascença. Ela dispõe de pouca força e nenhum artifício. Entre os vícios, odeio cruelmente a crueldade, espontaneamente e por julgamento, como sendo o mais extremo de todos. Mas isso atinge uma tal fraqueza em mim que não consigo ver degolar uma galinha sem desconforto, não suportando igualmente escutar o gemido de uma lebre na boca de meus cachorros — ainda que a caça para mim seja um prazer violento.

<sup>2</sup> HORACE. *Satires*. Tradução para o francês de F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1934.

<sup>3</sup> HORACE. *Odes*. Tradução para o francês de F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1997. (Coleção Universités de France; Guillaume Budé).

Aqueles que têm de combater a volúpia utilizam habitualmente como argumento, para mostrar que ela é totalmente viciante e irracional, o fato de que, quando ela está em seu ápice, ela se apodera totalmente de nós, ao ponto de a razão não conseguir mais abrir caminho. E dão como exemplo o que sentimos quando frequentamos as mulheres:

Quando o corpo já pressente o prazer, e que Vênus  
Está prestes semear o campo feminino.<sup>4</sup>

Porque lhes parece, de fato, que o prazer nos transporta para fora, para tão longe de nós mesmos, que nossa razão, capturada e paralisada pela volúpia, é incapaz de desempenhar seu papel.

Mas sei que as coisas podem acontecer de outra maneira, e que às vezes conseguiremos, se quisermos, colocar a alma naquele momento na direção de outros pensamentos; mas é preciso esticá-la e enrijecê-la, mantendo-a em vigilância. Sei que é possível dominar a força desse prazer, e disso eu entendo: não encontrei em Vênus uma deusa tão imperiosa, como afirmam alguns mais castos que eu. Não considero um milagre, como faz a rainha de Navarra em um dos contos de seu *Heptamerão* (um bom livro em seu gênero), nem algo extremamente difícil, passar noites inteiras, em total liberdade e tranquilidade, com uma amante há muito tempo desejada, respeitando a promessa que lhe foi feita, em se contentar com beijos e carícias... Creio que o prazer que obtemos na caça seria nesse caso um melhor exemplo: como há menos prazer, há igualmente mais exaltação e surpresa, e isso impede que nossa razão tenha tempo de se preparar para o encontro. Quando, após uma longa perseguição, o animal de repente aparece diante de nós, em um lugar onde menos esperávamos... a surpresa e o ardor dos gritos que damos então nos atingem a tal ponto que certamente seria difícil para aqueles que gostam desse tipo de caça direcionar seus pensamentos a outro lugar. E os poetas não dão à Diana a vitória sobre as chamas e as flechas de Cupido?

Quem não esqueceria, em meio a tais prazeres,  
As cruéis inquietações do Amor?<sup>5</sup>

4 LUCRÈCE. *De la Nature*. Tradução de Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

5 HORACE. *Odes et Épodes*. Tradução para o francês de F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1929. (Coleção Universités de France; Guillaume Budé).

Voltando ao assunto, sinto uma grande compaixão pelas infelicidades dos outros, e choraria facilmente por contágio se pudesse chorar em algum momento. Não há nada que me faça chegar às lágrimas tanto quanto outras lágrimas: não somente as verdadeiras, mas também todas as outras, sejam elas fingidas ou pintadas. Quase não choro pelos mortos, antes os invejaria; mas apiedo-me muito dos moribundos. Os selvagens, pelo fato de cozinharem e comerem os corpos dos cadáveres, não me chocam tanto quanto aqueles que os fazem sofrer e os perseguem enquanto vivos. Não consigo nem olhar as execuções judiciais, por mais justificadas que sejam.

Alguém, para testemunhar a clemência de César, declarou: “Ele era bom em suas vinganças. Tendo forçado os piratas, que antes o tinham feito prisioneiro e estabelecido seu resgate, a se renderem, como ele havia ameaçado mandar crucificá-los, ele assim o fez; mas só após mandar estrangulá-los.” Quanto a Filémon, seu secretário, que havia tentado envenená-lo, César mandou matá-lo, sem o punir mais duramente. E sem falar deste autor latino que ousa alegar por testemunho de clemência o fato de matar somente aqueles por quem se foi ofendido: é fácil adivinhar que ele foi atingido pelos vis e horríveis exemplos de crueldade cujo uso fora instituído pelos tiranos romanos.

No que me diz respeito, tudo o que na própria justiça está além da morte me parece a pura crueldade. E notadamente para nós, que deveríamos ter a preocupação de devolver para Deus as almas tais como elas normalmente são, o que é impossível depois de tê-las agitado e desesperado com torturas insuportáveis.

Há algum tempo, um soldado prisioneiro percebeu, da torre onde estava encarcerado, que uma multidão começava a se aglomerar e marceneiros a trabalhar; acreditou que aquilo fosse para ele, e, tendo tomado a decisão de se matar, não encontrou nada além de um prego de charrete que o acaso colocou em suas mãos para pôr seu projeto em prática. Ele golpeou duas vezes sua garganta, mas, vendo que era em vão, deu um terceiro golpe em sua barriga, onde deixou o prego enfiado. O primeiro dos guardas que entrou em sua cela o encontrou nesse estado, ainda vivo, mas no chão e bem enfraquecido por seu ato. Aproveitando o tempo que lhe restava antes que ele desfalecesse, proferiram sua sentença; e, tendo-a escutado, como havia sido apenas condenado a ser decapitado, ele pareceu retomar um pouco as forças: aceitou o

vinho antes recusado e agradeceu seus juízes pela bondade inesperada de sua condenação, dizendo que havia escolhido pôr fim à própria vida por temer uma morte mais dura e insuportável: vendo os preparativos que faziam na praça, ele havia acreditado que iam fazê-lo sofrer algum horrível suplício. E pareceu que ele se liberara da morte porque esta não era mais a mesma!

Se quisermos que esses exemplos de severidade sirvam para manter o povo em suas obrigações, aconselharia antes que eles fossem aplicados aos cadáveres de criminosos. Porque vê-los privados de sepultura, vê-los ferver e aos pedaços faria quase tanto efeito no povo quanto os sofrimentos que infligem aos vivos — ainda que de fato isso seja pouco ou quase nada, como Deus diz: “Eles matam os corpos, e depois não lhes resta mais nada a fazer.” E os poetas sublinham, cada um melhor que o outro, o horror desses atos, piores que a morte:

Um rei meio queimado, os ossos expostos  
Pingando sangue negro, arrastado pelo chão.<sup>6</sup>

Encontrei-me um dia em Roma no momento em que iam executar Catena, um notório ladrão. Estrangularam-no sem que isso provocasse qualquer emoção na plateia, mas, quando veio o momento de desmembrá-lo, o carrasco não dava um golpe sem que a multidão reagisse com gritos queixosos e exclamações, como se cada um tivesse emprestado sua própria sensibilidade àquela carniça.

É preciso exercer esses excessos desumanos sobre o invólucro inerte e não sobre a carne viva. Assim, em um caso semelhante, Artaxerxes abrandou o rigor das antigas leis da Pérsia: ordenou que os senhores que tivessem falhado com seu dever, em vez de serem chicoteados como era o costume, fossem despidos e suas roupas fossem chicoteadas no seu lugar; e, em vez de arrancarem seus cabelos como outrora, que lhes tirassem somente o chapéu.

Os egípcios, tão devotos entretanto, estimavam que satisfaziam completamente a justiça divina sacrificando simulacros de porcos pintados em efígie; eis uma invenção tão audaciosa como aquela que consiste em querer pagar Deus, substância tão essencial, com pinturas e simulacros!...

6 CICÉRON. *Tusculanes*. Paris: Les Belles Lettres, 1930. t. 1. (Coleção Universités de France; Guillaume Budé).

Vivo em uma época em que abundam os exemplos aterradores desse vício, por causa das desordens provocadas por nossas guerras civis. E não vemos nada pior na história antiga do que aquilo a que assistimos todos os dias. Mas nunca me habituei a isso. Não podia crer, antes de ter visto com meus próprios olhos, que pudesse haver espíritos suficientemente monstruosos ao ponto de serem capazes de cometer assassinatos somente por prazer, cortar os membros de alguém com o machado, excitar-se ao inventar torturas inusitadas e novas mortes; e sem que tudo isso fosse causado nem pela inimizade, nem pela sedução do lucro, mas somente pelo objetivo de gozar do prazeroso espetáculo dos gestos e movimentos patéticos, dos gemidos e gritos lamentáveis de um homem morrendo em sofrimentos terríveis. Eis certamente o ponto máximo que a crueldade pode atingir. “Que um homem mate outro sem raiva, sem temor, somente para vê-lo expirar...”<sup>7</sup>

No que me diz respeito, nunca pude ver com prazer a perseguição e a morte de um animal inocente, indefeso, e que não nos fez nada! E como acontece com frequência que o cervo, sentindo-se sem fôlego e no limite de suas forças, não consiga fazer outra coisa senão se voltar para nós que o perseguimos e implorar nossa piedade,

E por suas queixas, pungente,  
Como uma alma penada...<sup>8</sup>

isso sempre me pareceu um espetáculo muito desagradável.

Quase nunca capturo animais vivos aos quais não tenha dado liberdade. Pitágoras os comprava de pescadores e criadores de pássaros para fazer o mesmo.

Creio que foi com o sangue de animais selvagens  
Que o ferro tenha sido maculado no princípio.<sup>9</sup>

7 SÉNÈQUE. *Tragédies: Œdipe, Agamemnon, Thyeste*. Paris: Les Belles Lettres, 2002. t. 2. (Coleção Universités de France; Guillaume Budé).

8 VIRGILE. *Bucoliques*. Tradução de Paul Valéry e Jacques Delille. Paris: Gallimard, 1997. (Coleção Folio).

9 OVIDE. *Les Métamorphoses*. Tradução de Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1972. (Coleção Universités de France).

Um sanguinário natural diante dos animais selvagens demonstra uma propensão natural à crueldade.

Quando se habituaram, em Roma, aos espetáculos em que animais são postos à morte, passaram para os homens e os gladiadores. A Natureza, temo, deu ao Homem uma inclinação à inumanidade. Ninguém se apraz ao ver animais brincando e se acariciando — mas todo mundo se deleita ao vê-los se rasgando e se desmembrando.

Que não desdenhem da simpatia que tenho por eles: a própria teologia nos manda tratá-los com mansidão. Ela considera que é um mesmo senhor que nos colocou neste palácio para estar a seu serviço, e então que os animais são, como nós, de sua família; ela tem então razão de exigir de nossa parte respeito e afeição por eles. Pitágoras tomou emprestado dos egípcios a ideia de metempsicose, mas ela foi adotada desde então por muitos povos, e também por nossos druidas:

As almas não morrem; após terem concluído sua estada  
Elas vão viver em outras moradas, nas quais se instalam.<sup>10</sup>

A religião dos antigos gauleses considerava que as almas, sendo eternas, não paravam de se mover e de mudar de lugar, de um corpo para um outro, e associava a essa fantasia uma certa ideia da Justiça divina: eles pensavam que, segundo o comportamento da alma, quando ela tinha habitado Alexandre, por exemplo, Deus lhe designava em seguida um outro corpo para habitar, mais ou menos penoso e tendo uma relação com sua condição:

Ele encerra as almas no corpo silencioso dos animais,  
Aquelas dos cruéis nos ursos, dos ladrões nos lobos;  
Dos impostores nas raposas; e depois de tê-los passeado  
Por mil faces, durante longos anos  
Purifica-as enfim no rio do esquecimento,  
E lhes dá uma forma humana...<sup>11</sup>

Se a alma tivesse sido corajosa, eles a colocavam em um corpo de leão; voluptuosa, no de um porco; covarde, no de um cervo ou de uma lebre; maliciosa, no de uma raposa; e assim por diante...

10 OVIDE. *Les Métamorphoses*. Tradução de Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1972. (Coleção Universités de France).

11 *Ibid.*

até que, uma vez purificada por essa punição, ela retomasse à aparência do corpo de um outro homem.

Eu mesmo, ele me lembra, durante a guerra de Troia,  
Fui Euforbo, filho de Pântoo...<sup>12</sup>

Quanto a esse parentesco entre nós e os animais, não dou muita importância. Nem ao fato de que muitos povos, e principalmente os mais antigos e mais nobres, não somente admitiram animais em sua sociedade e companhia, mas também lhes atribuíram um lugar bem mais elevado que a eles próprios. É porque eles os consideravam ora como íntimos e favoritos dos deuses, e tinham por eles um respeito e uma devoção maior que pelos homens, ora não reconheciam outros deuses ou divindades além deles: “animais divinizados pelos bárbaros que tiram proveito disso.”<sup>13</sup>

Uns adoram o crocodilo, outros ficam aterrorizados  
Pela íbis engordada por serpentes; aqui brilha a estátua de ouro,  
De um macaco de longa cauda; e cidades inteiras veneram  
Ora um peixe, ora um cachorro.<sup>14</sup>

A interpretação muito judiciosa que Plutarco faz desse erro ainda os honra: ele diz que não era o gato ou o boi que os egípcios adoravam, mas que eles adoravam as representações das faculdades divinas nesses animais: no boi, a resistência e a utilidade; no gato, a vivacidade ou — como com nossos vizinhos da Borgonha e em toda a Alemanha — a incapacidade de suportar a clausura, o que representava para eles a liberdade que gostavam e adoravam mais que toda outra faculdade divina; e assim para os outros. Mas quando encontro, entre as opiniões mais moderadas, raciocínios que tendem a provar o quanto nos parecemos fortemente com os animais, o quanto eles participam do que consideramos como nossos maiores privilégios, e com qual similitude se pode compará-los a nós, certamente eu subtraio esses argumentos de

12 PYTHAGORE. In: OVIDE. *Les Métamorphoses*. Tradução de Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1972. (Coleção Universités de France).

13 CICÉRON. *De Natura deorum (La Nature des dieux)*. Tradução de Clara Auvray-Assayas. Paris: Les Belles Lettres, 2002. (Coleção Universités de France).

14 JUVÉNAL. *Satires*. Tradução de Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2002. (Coleção Classiques de poche).



nossa presunção, e renuncio de boa vontade a essa realeza imaginária que nos atribuem sobre as outras criaturas.

Se se pode discutir tudo isso, temos então de considerar que devemos um certo respeito e um dever geral de humanidade não somente pelos animais, que são vivos e têm uma sensibilidade, mas também pelas árvores e até mesmo pelas plantas. Devemos a justiça aos homens, e a benevolência e gentileza às outras criaturas que podem senti-las. Há uma espécie de relação entre nós, e obrigações mútuas. Não temo admitir a ternura devida à minha natureza tão pueril que faz com que não possa recusar quase nunca a festa que meu cachorro me faz ou que ele me pede, mesmo quando não é o momento.

Os turcos têm óbolos e hospitais para os animais. Os romanos tinham um serviço público encarregado da comida dos gansos, cuja vigilância salvou seu Capitólio. Os atenienses ordenaram que as mulas e os mulos que tinham servido para a edificação do templo chamado “Hecatompodon” fossem libertos, e que os deixassem pastar em todos os lugares sem restrição.

As pessoas de Agrigento tinham o hábito de enterrar escrupulosamente os animais que eles tinham amado, como por exemplo os cavalos que deram prova de raro mérito, os cachorros e os pássaros úteis, ou mesmo aqueles que tinham servido de distração para as crianças. E a magnificência, comprovada habitualmente em todas as coisas, se via particularmente na suntuosidade e no número de tumbas construídas para esses animais: elas se mantiveram bem visíveis séculos mais tarde. Os egípcios enterravam os lobos, os ursos, os crocodilos, os cachorros e os gatos em lugares sagrados: eles embalsamavam seus corpos e guardavam luto por ocasião de suas mortes.

Címon mandou fazer uma sepultura honorável para as éguas com as quais ele havia ganhado por três vezes o prêmio na corrida dos Jogos Olímpicos. Xantipo mandou enterrar seu cachorro em um cabo, na costa que passou a ter, desde então, esse nome. E Plutarco tinha escrúpulos, conta ele, de vender e enviar ao açougue, por um pequeno lucro, um boi que lhe havia servido por muito tempo.

## JOHN DENNIS

(1657-1734)

John Dennis foi um crítico literário e dramaturgo inglês. Estudou na Harrow School e na Universidade de Cambridge, onde obteve o título de mestre pelo Trinity Hall. Dennis viajou pela Europa antes de se instalar definitivamente em Londres, onde conviveu com importantes figuras literárias; entre elas, o escritor John Dryden. Apesar de suas odes e peças terem obtido pouco sucesso, Dennis tornou-se um dos principais críticos literários de sua geração, figurando entre os pioneiros na reflexão acerca do conceito do sublime na Inglaterra. Sua defesa da paixão como um elemento importante para a poesia motivou uma longa polêmica com Alexander Pope.

Entre as principais obras críticas do autor destacam-se *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701) e *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* (1712). Dennis defendia que a literatura se aproxima da religião na medida em que seu objetivo é comover o público. Por esse motivo, privilegiava a emoção e a elevação em detrimento de um discurso polido e ornamentado. Essa postura explica a sua antipatia pela poesia de Pope e sua grande admiração pela obra de John Milton, assim como o seu significativo entusiasmo pelo conceito do sublime.

Em *Os Fundamentos da Crítica em Poesia* (1704), Dennis trata diretamente do sublime e procura descrever em que consiste a poesia mais elevada e aquilo que compreende por entusiasmo, ou paixão entusiasmada. Em sua defesa da paixão como elemento essencial para a poesia, o crítico incorporou emoções como o terror e o assombro — desprezadas pelos teóricos do neoclasicismo. Sua preferência pelo terror está associada à defesa da presença de ideias religiosas na poesia, pois somente assim um poeta poderia alcançar o mais alto grau de elevação.

## OS FUNDAMENTOS DA CRÍTICA EM POESIA

(EXCERTOS)

*John Dennis*

Tradução de João Pedro Bellas  
Revisão técnica de Júlio França

### Capítulo 4: O que é a mais elevada poesia, o que é o entusiasmo

[...] Passemos à paixão entusiasmada do terror, que, quando corretamente manipulada, é a mais capaz de conferir um espírito grandioso à poesia. Essa paixão dificilmente age sozinha, mas quase sempre é acompanhada pela admiração. Pois tudo que é terrível é grandioso, ao menos para aquele que o considera terrível. É, agora, nossa tarefa demonstrar duas coisas: primeiro, o que é o terror entusiasmado; e, segundo, de que ideias, principalmente, ele é derivado.

Devemos, primeiro, demonstrar em que consiste esse tipo de entusiasmo, e, para tanto, devemos mostrar, de maneira breve, o que é a paixão comum que denominamos terror. Medo, ou terror, é uma perturbação da mente que resulta da apreensão de um mal que se aproxima, ameaçando nossa destruição ou um grande problema para nós ou aos nossos. Quando a perturbação surge repentinamente e com surpresa, nós a denominamos terror; quando surge gradualmente, medo. Coisas que são poderosas e capazes de ferir são as causas do terror comum — quanto mais forem poderosas e capazes de ferir, mais se tornam causas de

terror. E quanto maior for o terror, mais maravilhamento proporciona e mais próximo do assombro ele chega. Demonstramos, assim, que objetos da mente são as causas do terror comum, e as ideias desses objetos são as causas do terror entusiasmado.

Mostremos, agora, de quais ideias o terror entusiasmado deve ser, principalmente, derivado. O terror entusiasmado mais grandioso deriva de ideias religiosas, pois, quanto mais poderosos e capazes de ferir forem os objetos, mais grandioso é o terror que suas imagens mentais produzem. E o que é capaz de produzir um terror mais grandioso do que a ideia de um Deus enfurecido? O que me lembra aquela passagem admirável de Homero, sobre a luta dos deuses, no vigésimo canto da *Iliada* e citada por Longino em seu capítulo sobre a grandeza de pensamento.

Mal os celestes o conflito abrasam,  
Troveja horrendo Júpiter; Netuno  
Abala a terra ingente e os celsos montes,  
Do Ida manante os cimos e as raízes,  
A Troiana cidade e as naus Aquivas;  
Pálido o inferno rei do trono salta,  
Com medo exclama de que, o chão fendendo,  
O Enosigeu aos vivos descobrisse  
A hedionda mansão, terror dos homens,  
De que as mesmas deidades se horrorizam:  
Com tal fragor os imortais contendem!<sup>1</sup>

Contempla aqui, diz Longino, a terra fendida em seu próprio centro, e o inferno prestes a ser exposto, e toda a vasta máquina do mundo demolida e destruída, para mostrar que, naquele conflito importante, tanto o Céu como o Inferno, tanto os mortais como os imortais, tudo na natureza se envolvia com os deuses, e nada estava livre do perigo.

[...]

Retornando ao terror, podemos ver claramente, por meio dos preceitos e exemplos de Longino, que esse terror entusiasmado contribui extremamente para o sublime, e, em segundo lugar, que ele é produzido, majoritariamente, por ideias religiosas.

1 HOMERO. Livro XX. In: HOMERO. *Iliada*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Typografia Guttemberg, 1874. p. 254, v. 56-65.

Em primeiro lugar, as ideias que produzem terror contribuem decisivamente para o sublime. Todos os exemplos de grandeza de pensamento trazidos por Longino consistem em ideias terríveis. E são, principalmente, imagens mentais que produzem os efeitos que ele reconhece no início de seu tratado, isto é, que arrebatam e transportam o leitor, e produzem certa admiração misturada com assombro e surpresa. Pois as ideias que produzem terror são necessariamente acompanhadas de: admiração, porque tudo que é terrível é grandioso para quem o considera terrível; surpresa, sem a qual o terror não poderia subsistir; e assombro, porque tudo que é muito terrível é maravilhoso e assombroso. Sendo o terror, provavelmente, a mais violenta de todas as paixões, ele provoca, em consequência, uma impressão a qual não podemos resistir, e que dificilmente seria anulada. Nenhuma paixão é acompanhada de uma alegria maior do que o terror entusiasmado, que surge a partir da reflexão de que estamos fora de perigo no momento em que nos deparamos com ele. E como o terror é uma das paixões mais violentas quando é muito grandioso, e a mais difícil de resistir, nada confere ao discurso mais força e veemência.

Em segundo lugar, é claro, a partir do mesmo Longino, que esse terror entusiasmado deve ser derivado principalmente de ideias religiosas. Pois todos os exemplos do sublime trazidos por ele, em seu capítulo sobre a sublimidade dos pensamentos, consistem, majoritariamente, em ideias terríveis e religiosas. Desse modo, a razão de todos os homens dirá que todas as coisas que são terríveis na religião são as coisas mais terríveis no mundo.

Para esclarecer esse ponto, mostremos ao leitor as diversas ideias que são capazes de produzir esse terror entusiasmado, conforme se seguem: deuses, demônios, o inferno, espíritos e almas dos homens, milagres, prodígios, encantamentos, bruxaria, trovões, tempestades, mares em fúria, inundações, torrentes, terremotos, vulcões, monstros, serpentes, leões, tigres, fogo, guerra, pestes, fome etc.

De todas essas ideias, nenhuma é tão terrível quanto aquelas que mostram a ira e vingança de um Deus enfurecido. Pois nada é tão maravilhoso em seus efeitos, e, conseqüentemente, as imagens e ideias desses efeitos carregam consigo um terror muito grande — essa era a opinião de Longino, como podemos observar a partir dos exemplos que ele apresenta no capítulo sobre a

sublimidade dos pensamentos. Ora, as coisas são ainda mais terríveis quando são maravilhosas, pois, ao vê-las como ameaçadoras e poderosas, e sem sermos capazes de apreender a grandiosidade e extensão de seu poder, nós não sabemos até que ponto e o quão brevemente elas podem nos causar dano.

Nada, porém, é tão terrível como a ira de um poder infinito, porque nada é tão inevitável como a vingança por ele designada. Não há como fugir ou se esconder do grande Monarca universal. Ele pode livrar-nos de todos os outros terrores, mas nada é capaz de nos salvar e defender d'Ele. Consequentemente, a razão, que serve para dissipar nossos terrores em outros casos de perigo, serve apenas para aumentá-los quando somos ameaçados pelo poder infinito. Assim, a coragem, que em outras ocasiões poderia ser heroica, é puramente loucura nesse caso.

[...] Será, aqui, conveniente responder a uma objeção. Como é possível que algumas das ideias mencionadas anteriormente, que parecem ter pouca relação com a religião, sejam terríveis para homens grandiosos e sábios, o que é claro porque ficam aterrorizados quando leem as suas descrições em Homero ou Virgílio?

A isso respondemos que a razão pela qual os homens ficam inevitavelmente aterrorizados por algo que sinalize um mal que se aproxima se explica pelo cuidado por nossa preservação que a natureza enraizou em todos nós. É, agora, nosso dever demonstrar como ideias de serpentes, leões, tigres etc. foram construídas pela arte daqueles grandes poetas para serem terríveis aos seus leitores, ao mesmo tempo que estamos a salvo de seus objetos.

Não há dúvidas de que a apreensão do perigo provoca em nós a emoção que denominamos terror, e é completamente irrelevante, para esse propósito, que o medo seja real ou imaginário. Tampouco restam dúvidas de que são os sentidos que fazem a alma se alarmar de forma imediata, sobretudo os nobres sentidos da visão e da audição, em função da estrita afinidade que possuem com a imaginação. O mal sempre parece muito próximo quando esses dois sentidos o percebem, e, quanto mais próximo ele estiver, maior o terror. Vejamos agora como aqueles dois poetas, por meio da virtude de suas ideias, colocaram objetos terríveis e, até mesmo, ausentes ao alcance desses dois nobres sentidos.

Em primeiro lugar, para colocar um objeto terrível ausente frente à nossa visão, eles descreveram uma imagem ou figura desse objeto. Para conseguir fazê-lo de modo a surpreender e assombrar a alma através dos olhos, eles nunca falharam em descrevê-los em uma ação ou movimento violento. Para tanto, eles escolheram as palavras e versos que poderiam expressar melhor a violência daquela ação ou movimento. Pois um objeto ausente nunca pode ser posto diante de nossos olhos com toda clareza, a não ser que seja apresentado em uma ação ou movimento violento. Porque, se não for desse modo, a alma terá liberdade para refletir sobre a ilusão. Mas um movimento violento jamais pode ser concebido sem uma agitação violenta do espírito, e essa agitação repentina surpreende a alma, concedendo-lhe menos tempo para reflexão. A impressão provocada pelos objetos é tão intensa, e seus traços tão profundos, pois são feitos de modo como se estivessem, de fato, presentes diante de nós. Pois, com o espírito experimentando uma emoção violenta, sendo a imaginação incitada por essa agitação, e o cérebro profundamente penetrado por essas impressões, os próprios objetos são arranjados como se estivessem diante de nós e, consequentemente, sentimos a mesma paixão que sentiríamos caso estivéssemos diante das próprias coisas. Quanto mais satisfeita estiver a imaginação, menos somos capazes de refletir, e, consequentemente, as coisas das quais concebemos as imagens se tornam mais presentes para nós. Quando a imaginação está tão inflamada a ponto de tornar a alma inteiramente incapaz de refletir, não há diferença entre as imagens e as próprias coisas, como podemos observar, por exemplo, em homens tomados pela raiva.

[...]

## EDMUND BURKE

(1729-1797)

Edmund Burke foi um influente político, orador e filósofo irlandês. Nascido em Dublin, estudou no Trinity College antes de se mudar para Londres e iniciar os estudos em Direito, os quais rapidamente abandonaria para investir em sua carreira política. Em 1765, tornou-se membro do Parlamento pelo partido liberal britânico Whig Party, posição na qual permaneceu até 1794.

A maior parte de sua obra versa sobre temas relativos ao campo da política. Apesar de Burke geralmente ser omitido das histórias da filosofia, suas reflexões apresentam elementos filosóficos que evidenciam posições de cunho utilitarista e empirista. Louvado no século XIX tanto por liberais como por conservadores, e conhecido a partir do século XX como o fundador do conservadorismo britânico moderno, Burke foi fortemente contrário à Revolução Francesa. Suas considerações a esse respeito resultaram naquela que talvez seja sua obra mais conhecida: *Reflections on the Revolution in France*, publicada em 1790.

*Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757) é um dos principais tratados de estética do século XVIII e acabou por se transformar em uma espécie de fundamentação filosófica da literatura gótica. Profundamente influenciada pelo empirismo de John Locke, é a primeira obra a separar, com clareza, o belo e o sublime em duas categorias distintas e mutuamente excludentes. Nos trechos por nós selecionados, veremos o sublime ser caracterizado como uma experiência que extrapola os limites de nosso raciocínio, arrebatando-nos em um misto de fascínio e terror.

# UMA INVESTIGAÇÃO FILOSÓFICA SOBRE A ORIGEM DE NOSSAS IDEIAS DO SUBLIME E DO BELO

(EXCERTOS)

*Edmund Burke*

Tradução de João Pedro Bellas  
Revisão técnica de Júlio França

## PRIMEIRA PARTE

### *Seção II*

#### **Dor e prazer**

[...] Dor e prazer são ideias simples, impossíveis de definir. As pessoas não são passíveis de engano a respeito de seus sentimentos, mas, frequentemente, estão erradas quanto aos nomes que lhes dão e aos raciocínios que fazem sobre eles. Muitos têm a opinião de que a dor surge necessariamente a partir da supressão do prazer, assim como pensam também que o prazer advém da interrupção ou diminuição de alguma dor. De minha parte, estou antes inclinado a crer que dor e prazer, em sua maneira de afetar mais simples e natural, são ambos de natureza positiva, isto é, suas existências não são, de modo algum, necessariamente dependentes uma da outra. Creio que, na maior parte do tempo, a mente humana se encontra em um estado que não é nem de dor nem de prazer, a que eu chamo de um estado de indiferença. Quando saio desse estado para um estado real de prazer,

não parece necessário que eu deva passar por qualquer tipo intermediário de dor. Se, nesse estado de indiferença — ou calma, ou tranquilidade, ou chame-o do que lhe aprouver —, você fosse repentinamente entretido por um concerto musical; ou suponha que um objeto de forma bonita e cores vibrantes lhe fosse apresentado; ou, imagine, o seu olfato fosse agraciado pela fragrância de uma rosa; ou, sem que sentisse sede, você bebesse um tipo agradável de vinho; ou provasse algum doce sem estar com fome; em todos esses sentidos, de audição, olfato, e paladar, você sem dúvidas encontraria um prazer. Se eu então lhe perguntar em que estado sua mente se encontrava no momento anterior a essas gratificações, você dificilmente me dirá que sentia qualquer tipo de dor. Ou, ainda, tendo satisfeito esses sentidos com seus respectivos prazeres, você dirá que alguma dor os sucedeu, embora o prazer esteja inteiramente acabado? Suponha, por outro lado, que um homem no mesmo estado de indiferença receba uma pancada violenta, ou beba uma poção amarga, ou tenha o ouvido machucado por um som desagradável e irritante: não há, aqui, a cessação de um prazer. Ainda assim, uma dor bastante distinta é experimentada por todos os sentidos que são afetados. Talvez se pudesse dizer que, nesses casos, a dor teve início a partir da cessação do prazer que o homem experimentava anteriormente, embora esse prazer fosse em um grau tão pequeno que só poderia ser percebido em função de sua interrupção. Essa, porém, me parece uma sutileza que não pode ser observável na natureza. Pois se, antes da dor, eu não sinto nenhum prazer efetivo, não há razão para julgar que algo desse tipo exista, uma vez que prazer só é prazer quando experimentado. O mesmo pode ser dito da dor, e com igual razão. Eu não posso convencer a mim mesmo de que dor e prazer são meras relações, que só podem existir quando são contrastados: mas creio que posso distinguir claramente dores e prazeres positivos, que de modo algum dependem um do outro. Nada é mais certo para mim do que isso. Não há nada que eu possa distinguir com mais clareza do que os três estados: de indiferença, de prazer, e de dor. [...]

### Seção III

#### A diferença entre a remoção da dor e o prazer positivo

Levemos essa proposição adiante. Proporemos que a dor e o prazer não apenas não dependem necessariamente, para sua

existência, da diminuição ou remoção um do outro, mas que, em realidade, a diminuição ou a supressão do prazer não opera como a dor positiva;<sup>1</sup> e que a remoção ou diminuição da dor, em seu efeito, pouco se assemelha ao prazer positivo. A primeira dessas proposições, creio, será mais prontamente aceita do que a segunda, por ser muito evidente que, ao término de sua ação, o prazer nos devolve a um estado próximo àquele em que estávamos. Qualquer tipo de prazer satisfaz rapidamente, e, quando acaba, retornamos a um estado de indiferença ou recaímos em uma tranquilidade suave, que é tingida com as cores agradáveis daquela sensação. Em contrapartida, reconheço não ser aparente, à primeira vista, que a remoção de uma grande dor não se assemelhe ao prazer positivo. Lembremos, contudo, em que estado encontramos nossas mentes quando escapamos de algum perigo iminente, ou quando somos liberados do rigor de uma dor cruel. Se eu não estiver muito enganado, nossas mentes encontram-se em um estado muito distante daquele que caracteriza a presença do prazer positivo, isto é, em um estado de muita sobriedade, tomadas por uma sensação de espanto, em uma espécie de tranquilidade obscurecida pelo horror. O aspecto de nossos semblantes e os gestos de nossos corpos, nessas ocasiões, correspondem a esse estado mental, de modo que qualquer pessoa que desconhecesse a causa de nossa aparência nos julgaria consternados, e não experimentando qualquer coisa próxima ao prazer positivo.

[...]

### Seção IV

#### Sobre a oposição entre o deleite e o prazer

Assim sendo, devemos dizer então que a remoção ou a diminuição da dor é sempre meramente dolorosa? Ou afirmar que a cessação ou a subtração do prazer é sempre acompanhada por uma sensação prazerosa? De modo algum. O que proponho

1 Burke usa a expressão “dor positiva” para distingui-la da dor *relativa*, isto é, o tipo de dor que se experimentaria com o fim de um prazer. Do mesmo modo, ele vai usar a expressão “prazer positivo” para distingui-la do prazer *relativo*, isto é, do tipo de prazer que se experimentaria com o fim de uma dor (e que ele chamará, mais adiante, de *deleite*). (N. O.)

é nada mais do que isso: primeiro, que há dores e prazeres de natureza positiva e independente; segundo, que a sensação que resulta da supressão ou diminuição da dor não se assemelha suficientemente ao prazer positivo para que seja considerada de mesma natureza, ou para garantir que seja conhecida pelo mesmo nome; e terceiro, que, pelo mesmo princípio, a remoção ou a qualificação do prazer não é semelhante à dor positiva. É certo que o primeiro sentimento (a remoção ou a moderação da dor) traz em si algo cuja natureza é bastante diversa do aflitivo ou do desagradável. Essa sensação, que em muitos casos é agradável mas muito diferente do prazer positivo, não possui um nome que eu conheça; mas isso não impede que ela seja real e muito diferente das outras. Certamente, toda espécie de satisfação ou de prazer, não importa o quão diferente seja em seu modo de afetar, é de natureza positiva na mente daquele que a experimenta. A afecção é indubitavelmente positiva; mas sua causa pode ser — e neste caso certamente o é — um tipo de *Privação*.

É razoável que devamos distinguir, por algum termo, duas coisas tão distintas em natureza: um prazer que existe de maneira tão simples, e sem qualquer relação, daquele prazer que não pode existir sem uma relação — especialmente uma relação com a dor. Seria muito extraordinário se esses estados mentais, tão discerníveis em suas causas, tão diferentes em seus efeitos, fossem confundidos um com o outro porque o uso vulgar os colocou sob o mesmo título. Sempre que me refiro a essa espécie de prazer relativo, eu a denomino *Deleite*; e tomarei o maior cuidado para não usar essa palavra em qualquer outro sentido. [...]

[...]

## Seção VI

### Sobre as paixões que pertencem à autopreservação

A maioria das ideias que são capazes de provocar uma forte impressão na mente, quer simplesmente de dor ou de prazer, ou de variações de ambos, podem ser reduzidas aproximadamente a esses dois tipos: *autopreservação* e *sociedade*. Todas as nossas paixões são destinadas a atender os fins de uma ou de outra. As paixões que dizem respeito à autopreservação derivam, principalmente, da *dor* e do *perigo*. As ideias de *dor*, *doença* e *morte*

preenchem a mente com fortes emoções de horror. *Vida e saúde*, entretanto, embora possibilitem que sejamos afetados pelo prazer, não nos impressionam da mesma maneira pelo simples contentamento que produzem. As paixões, portanto, que são relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da *dor* e do *perigo*, e são as mais poderosas entre todas as paixões.

## Seção VII

### Sobre o sublime

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar ideias de dor e perigo, ou seja, tudo que seja de algum modo terrível, ou que seja relacionado a objetos terríveis, ou que opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do *sublime*; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais intensa que a mente é capaz de sentir. Digo a emoção mais intensa por estar convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas relacionadas ao prazer. Sem sombra de dúvidas, os tormentos que podemos sofrer são muito mais intensos em seus efeitos sobre o corpo e a mente do que quaisquer prazeres que o mais versado dos voluptuosos poderia sugerir, ou que a imaginação mais viva ou o corpo mais harmonioso e excepcionalmente sensível poderia experimentar. Além disso, não creio que se poderia encontrar homem algum que gostaria de ter uma vida de plena satisfação se tivesse de terminá-la em meio aos tormentos que a justiça infligiu, recentemente, sobre o infeliz regicida na França.

Assim como a dor é mais intensa em seu funcionamento do que o prazer, a morte é, em geral, uma ideia muito mais efetiva do que a dor. Há poucas dores, não importa o quão excepcionais, que não sejam preferíveis à morte. Além disso, o que geralmente torna a dor, se me é permitido dizê-lo, mais dolorosa é o fato de que ela é considerada uma emissária da rainha dos terrores. Quando o perigo ou a dor se apresentam como iminentes, são incapazes de proporcionar algum deleite, e são simplesmente terríveis; mas, à certa distância, e com certas modificações, perigo e dor podem ser, e de fato o são, deleitosos, como experimentamos diariamente. A causa desse fenômeno eu investigarei mais adiante.

[...]

### Seção XIII

#### Empatia<sup>2</sup>

É por meio da primeira dessas paixões<sup>3</sup> que passamos ao domínio das outras; que somos comovidos como os outros são comovidos e nunca suportamos permanecer como espectadores indiferentes de quase tudo que os homens podem fazer ou sofrer. Pois a empatia deve ser considerada uma espécie de substituição, por meio da qual nos colocamos no lugar de outro homem e somos afetados, sob muitos aspectos, do mesmo modo pelo qual ele é afetado. Essa paixão, portanto, pode compartilhar da natureza daquelas relacionadas à autopreservação, e, voltando-se à dor, ser uma fonte do sublime. [...] É por meio desse princípio, sobretudo, que a poesia, a pintura e outras artes relacionadas à emoção transferem suas paixões de um coração a outro e, frequentemente, são capazes de enxertar deleite no infortúnio, na miséria ou na própria morte.

É comum observar que objetos chocantes no mundo real são, em representações trágicas, a fonte de uma espécie elevada de prazer. Esse fato tem sido a causa de muitas reflexões. A satisfação tem sido comumente atribuída, em primeiro lugar, ao conforto que sentimos ao considerar que uma história tão melancólica nada mais é do que ficção; e, em seguida, à contemplação de nossa própria liberdade dos males que vemos representados. Temo que seja uma prática vulgar demais nas investigações dessa natureza atribuir a causa de sentimentos que nascem meramente da estrutura mecânica de nossos corpos, ou da formação ou constituição natural de nossas mentes, a certas conclusões de nossa faculdade racional sobre os objetos que nos são apresentados. Creio, porém, que a influência da razão na produção de nossas paixões não é tão extensiva como comumente se acredita.

<sup>2</sup> O termo “empathy” foi cunhado na primeira década do século XX para traduzir o vocábulo alemão “Einfühlung”. Optamos, contudo, por traduzir “sympathy”, originalmente utilizado por Burke, por “empatia”, pois consideramos que, na contemporaneidade, o termo é mais próximo à definição proposta pelo filósofo do que o cognato “simpatia”. (N. T.)

<sup>3</sup> Burke refere-se às três paixões relacionadas à vida em sociedade: empatia, imitação e ambição. (N. T.)

### Seção XIV

#### Os efeitos da empatia pelo desconforto de outros

Para examinar a questão relacionada ao efeito da tragédia de maneira adequada, devemos antes considerar como somos afetados pelos sentimentos de nossos semelhantes em circunstâncias de real aflição. Estou convencido de que sentimos um grau de deleite — e ele não é pequeno — pelos infortúnios e dores reais de outrem. Seja qual for a aparência do afeto, se ele não nos faz desprezar tais objetos, se, ao contrário, ele nos induz a nos aproximarmos deles, a pensarmos longamente sobre eles, nesse caso eu creio que devemos ter um deleite ou alguma espécie de prazer na contemplação de objetos desse tipo. Nós não lemos as histórias autênticas de cenas dessa natureza com tanto prazer quanto romances e poemas cujos incidentes são ficcionais? A leitura sobre a prosperidade de algum império, ou sobre a grandeza de algum rei, não pode nos afetar tão agradavelmente como a leitura sobre a ruína da Macedônia e a miséria de seu príncipe infeliz. Uma catástrofe histórica desse tipo nos comove tanto quanto a destruição de Troia na ficção. Nosso deleite em casos desse tipo é bastante potencializado se quem sofre é alguém excelente que sucumbe a um destino não merecido. Cipião e Catão são ambos virtuosos; mas somos mais profundamente afetados pela morte violenta de um, e pela ruína da grande causa a que aderiu, do que pelos triunfos merecidos e pela prosperidade ininterrupta do outro.<sup>4</sup> Isso porque o terror é uma paixão que sempre proporciona deleite, desde que suas causas não nos ameacem com sua proximidade, e a piedade é uma paixão acompanhada pelo prazer, pois surge a partir do amor e do afeto social. [...] O deleite que temos em tais coisas nos impede de evitar cenas de desgraça; e a dor que sentimos nos impele a consolarmo-nos a nós mesmos ao invés de consolarmos aqueles que sofrem; e tudo isso antecede qualquer raciocínio, por um instinto que age sobre nós segundo seus próprios desígnios, sem a nossa concordância.

<sup>4</sup> Publius Cornelius Scipio Africanus (236-183 a.C.) foi um general romano conhecido principalmente por sua vitória sobre Aníbal na Batalha de Zama (202 a.C.). Marcus Porcius Cato Uticensis (95-46 a.C.) foi um político adepto à filosofia estoica e forte opositor de Júlio César que se suicidou após sua derrota na Batalha de Tapso (46 a.C.) em meio à Segunda Guerra Civil romana. (N. T.)



## SEGUNDA PARTE

### Seção I

#### Sobre a paixão causada pelo sublime

A paixão causada pelo grandioso e sublime na natureza, quando suas causas operam mais intensamente, é o assombro. O assombro é aquele estado da alma em que todos os movimentos são suspensos, com algum grau de horror. Nesse caso, a mente é tão completamente preenchida pelo objeto, que ela não pode dar atenção a nenhum outro — e nem, conseqüentemente, raciocinar sobre o que contempla. Assim surge o grande poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecipa-os e nos arrebatam com uma força irresistível. O assombro, como eu disse, é o efeito do sublime em seu grau mais elevado; os efeitos inferiores são admiração, reverência e respeito.

### Seção II

#### Terror

Nenhuma paixão priva a mente de toda a sua capacidade de ação e raciocínio tão efetivamente quanto o medo. Pois, sendo uma apreensão da dor ou da morte, o medo opera de um modo que se assemelha à dor real. Tudo, portanto, que é terrível no que diz respeito à visão é também sublime, seja a causa do terror provida de grandeza de dimensões ou não; pois é impossível contemplar qualquer coisa que seja perigosa como insignificante ou desprezível. Há muitos animais que, embora não sejam grandes, são capazes de suscitar ideias do sublime porque são considerados objetos terríveis, como serpentes e animais venenosos de quase todos os tipos. E, se adicionarmos a coisas de grandes dimensões uma ideia de terror extrínseca, elas se tornam, sem comparação, mais grandiosas. Uma vasta extensão de terreno plano certamente não é uma ideia cruel, ainda que possa ser tão amplo quanto a paisagem do oceano. Contudo, pode ela preencher a mente com algo tão grandioso quanto o próprio oceano? Isso se deve a diversas causas, mas principalmente ao fato de que o oceano é um objeto bastante terrível. De fato, em todos os

casos, seja de modo mais explícito ou implícito, o terror é o princípio regulador do sublime. Diversas línguas prestam um forte testemunho da afinidade entre essas ideias. Elas frequentemente usam o mesmo termo para referir, indiscriminadamente, aos modos de assombro ou admiração e àqueles de terror. *Thámbos* é, em grego, tanto medo quanto maravilhamento; *deinós* é terrível ou respeitável; *aidéo*, reverenciar ou temer. *Vereor*, em latim, significa o mesmo que *aidéo* em grego. Os romanos utilizaram o verbo *stupeo*, um termo que marca fortemente o estado de uma mente assombrada, para expressar o efeito do simples medo ou do assombro; a palavra *attonitus* (atingido pelo raio) é igualmente expressiva da ligação dessas ideias; e também o francês *étonnement*, o inglês *astonishment* e *amazement* não apontam claramente o parentesco das emoções que acompanham o medo e o maravilhamento? Não tenho dúvidas de que aqueles que possuem um conhecimento mais geral das línguas poderiam fornecer muitos outros exemplos igualmente contundentes.

### Seção III

#### Obscuridade

Para tornar qualquer objeto bastante terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária. Quando conhecemos a extensão completa de um perigo, quando acostumamos nossos olhos a ele, grande parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa perceberá isso se considerar o quão fortemente a noite contribui para o nosso pavor, em todos os casos de perigo, e o quanto as ideias de fantasmas e duendes, das quais ninguém pode formar uma noção clara, afetam as mentes que dão crédito às histórias populares sobre esses tipos de seres. [...] Ninguém parece ter compreendido melhor do que Milton como intensificar ou arranjar coisas terríveis em sua luz mais intensa (se posso usar a expressão) por meio de uma obscuridade consciente. Sua descrição da Morte no segundo livro é admiravelmente estudada; é assombrosa a pompa sombria, a incerteza significativa e expressiva dos traços e cores, com que ele concluiu o retrato da rainha dos terrores.

O outro fantasma, em que não é possível  
Distinguir as feições, julgar dos membros,  
Substância informe, escurecida sombra,

Tem o aspecto da Noite, o horror do Inferno,  
De Fúrias dez ostenta a feridade,  
Pronto para o brandir um dardo empunha,  
E na altura maior, que inculca fronte  
De c'roa real cingido se afigura.<sup>5</sup>

Nessa descrição tudo é obscuro, incerto, confuso, terrível — e sublime no grau mais elevado.

[...]

---

<sup>5</sup> MILTON, John. *O Paraíso Perdido*. Tradução de Antônio José Lima Leitão. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.





## PARTE TRÊS

# O GÓTICO

O termo *gótico* tem demonstrado uma notável capacidade de adaptação aos mais diversos usos (religiosos, políticos, estéticos) e aos mais diferentes campos culturais (a arquitetura, a literatura, as artes plásticas, o cinema, a moda). Apesar de seu amplo significado cultural, ele está geralmente associado ao passado, à nostalgia, à melancolia e à morte. É possível, portanto, entendê-lo como uma faceta da natureza humana, que permearia várias manifestações da cultura, e teria se consolidado, no campo da arte, como uma poética do mal. Não é a bondade, em termos morais, estéticos ou sociais, que interessa à poética gótica, mas sim o que há de mais vil no ser humano — a maldade, os terrores e os horrores, as transgressões, a violência, os vícios e a degeneração.

Na Inglaterra do século XVIII, essa atração pelo lado negativo da humanidade resultou em uma forma literária que combinou uma visão de mundo desencantada a uma linguagem artística altamente estetizada, repleta de convenções e maneirismos, que procurou dar conta de uma perspectiva desiludida da realidade social, do futuro que o progresso científico nos reserva, e, especialmente, da própria natureza do homem.

Chamamos, portanto, de gótica a prosa ficcional que envolve o mistério e o terror, os ambientes lúgubres — como castelos arruinados, passagens secretas —, os fantasmas e entidades sobrenaturais, e que tematiza os medos mais profundos do ser humano. Ela não se restringiu à literatura inglesa oitocentista, pelo contrário; ao longo de mais de três séculos originou diferentes vertentes e se transformou em uma poética cujos recursos formais e estilísticos possibilitam a figuração dos aspectos mais negativos da existência humana.

## HORACE WALPOLE

(1717-1797)

Filho mais novo do primeiro-ministro Sir Robert Walpole, Horace Walpole foi um conde, membro do Parlamento inglês, perito em artes, escritor e colecionador. Foi educado na Universidade de Cambridge e viajou por um longo tempo pela França e pela Itália. Entre suas obras mais famosas estão *Anecdotes of Painting in England* (1762), um compêndio em três volumes da história da arte inglesa, e *O Castelo de Otranto* (1764), romance considerado o precursor da literatura gótica.

Um dos grandes interesses de sua vida foi sua casa na cidade de Twickenham. Conhecida como Strawberry Hill, ela foi transformada em uma atração pública e adornada, ao longo dos anos, com motivos góticos: galerias, arcadas, torres, muralhas, pinturas e antiguidades. Sua construção foi um grande estímulo para a retomada do estilo gótico na arquitetura doméstica inglesa, em uma época de crescente interesse pela cultura medieval. Já no âmbito literário, o estímulo para a produção gótica foi o romance *O Castelo de Otranto*, cujo prefácio à primeira edição selecionamos nesta coletânea.

A obra foi apresentada, primeiramente, como a tradução de um genuíno manuscrito italiano do século XVI, mas a farsa foi desmentida um ano depois, no prefácio à segunda edição. O maior mérito de *Otranto* foi provocar a retomada, na literatura, da fantasia e do sobrenatural, elementos próprios dos romances medievais que haviam sido preteridos em favor de narrativas mais realistas e voltadas para assuntos cotidianos, em voga à época. A obra funcionou como um estopim para uma profícua tradição de narrativas que combinavam histórias de horror e terror, cenários medievais e eventos sobrenaturais. O prefácio aqui apresentado legou uma interessante reflexão a respeito do que viria a se tornar a poética gótica.

## PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO DE O CASTELO DE OTRANTO

*Horace Walpole*

Tradução de Luciano Cabral  
Revisão técnica de Júlio França

A obra a seguir foi encontrada na biblioteca de uma antiga família católica no norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529. Não há registro do quão antes disso ela foi escrita. Os acontecimentos principais estão de acordo com a crença que predominava nos tempos mais obscuros do cristianismo; mas a linguagem e o comportamento não carregam qualquer traço de mau gosto. O estilo é o mais puro italiano.

Se a história foi escrita logo após o momento que se presume que ela tenha acontecido, deve ter sido entre 1095, a data da primeira Cruzada, e 1243, a data da última — ou não muito depois. Não há qualquer outra evidência na obra que possa nos levar a supor o período em que a cena se passa: os nomes dos personagens são claramente fictícios, e é provável que isso tenha sido proposital; ainda assim, os nomes espanhóis dos serviçais parecem indicar que a obra não poderia ter sido escrita antes de os governos dos reis de Aragão em Nápoles terem transformado esses nomes em algo corriqueiro naquele país. A beleza da dicção e o zelo do autor (moderado, contudo, por um juízo singular) fazem-me pressupor que a data da composição da obra é muito próxima da data de sua impressão. Àquela época, a erudição encontrava-se no seu momento mais pujante na Itália, o que contribuiu para eliminar o império de superstição tão atacado pelos

reformadores. Não seria surpreendente que um padre astuto tentasse usar suas armas contra os inovadores e tirasse vantagem de suas próprias habilidades como escritor para reforçar antigas ilusões e superstições da população. Se essa foi sua intenção, ele certamente agiu com uma destreza singular. Tal obra poderia subjugar uma centena de mentes leigas mais do que metade dos livros controversos escritos desde os dias de Lutero até agora.

A interpretação dos motivos do autor são, todavia, uma mera conjectura. A despeito de quais fossem suas intenções, ou quais fossem os efeitos que elas pudessem produzir, sua obra só pode ser oferecida ao público de nossos dias como uma forma de entretenimento. Ainda assim, alguma ressalva é necessária. Hoje em dia, milagres, visões, necromancia, sonhos e outros eventos sobrenaturais são refutados até mesmo nos romances. Esse não era o caso quando nosso autor escreveu esta obra, e muito menos quando a história em si supostamente ocorreu. Naquela idade de trevas, a crença em qualquer tipo de fenômeno estava tão arraigada, que um autor não estaria sendo fiel aos *costumes* da época caso os omitisse. Ele mesmo não precisa estar propenso a acreditar nesses costumes, mas deve representar seus personagens como se eles acreditassem.

Se se admite essa *atmosfera miraculosa*, o leitor não encontrará mais nada indigno de sua leitura. Admita-se a possibilidade dos fatos e todos os personagens se comportarão como pessoas reais se comportariam em tal situação. Não há grandiloquência, símiles, floreios, digressões ou descrições desnecessárias. Tudo leva diretamente à catástrofe.<sup>1</sup> A atenção do leitor nunca relaxa. Observam-se as regras do drama em quase toda a condução da obra. Os personagens são bem construídos e muito bem conduzidos. O terror, o principal mecanismo do autor, evita que a história esmoreça; e ele é tão frequentemente contrastado com a compaixão, que a mente se mantém alerta, em uma variação constante de emoções estimulantes.

Algumas pessoas talvez pensem que os serviços sejam personagens muito pouco sérios, quando comparados ao elenco geral da história. Contudo, a técnica do autor é evidente na sua

<sup>1</sup> Nos termos de Aristóteles, “catástrofe” corresponde ao desfecho de uma peça trágica, quando ocorrem os eventos decisivos que permitirão o restabelecimento do equilíbrio moral. (N. O.)

condução dos personagens subalternos, para além da função que possuem de contrastar com os protagonistas: são eles que revelam várias passagens essenciais à história, algo que somente poderia ser bem ressaltado pela inocência e pela simplicidade deles. Particularmente, o horror feminino e as fraquezas de Bianca, no último capítulo, contribuem decisivamente para o avanço em direção à catástrofe.

É natural para um tradutor advogar em favor de sua obra escolhida. Leitores mais imparciais podem demonstrar muito menos entusiasmo com as belezas deste trabalho do que eu. Eu reconheço, porém, os defeitos do meu autor. Eu desejaria que ele tivesse sustentado suas ações sobre uma moralidade mais eficaz do que esta: que *os pecados dos pais recaem sobre os filhos da terceira e quarta gerações*. Eu duvido que, em sua época, mais do que agora, o receio de um castigo tão longínquo pudesse fazer com que a ambição restringisse seu próprio apetite por dominação. Mais ainda, essa moralidade é enfraquecida por uma sugestão indireta, a de que mesmo tal maldição pode ser quebrada pela devoção a São Nicolau. Aqui, as crenças do monge claramente se sobrepõem às convicções do autor. Contudo, mesmo com todos esses defeitos, eu não tenho dúvida de que o leitor inglês ficará satisfeito com o resultado. A compaixão que predomina ao longo da história, as lições de virtude que são inculcadas e a rígida pureza de sentimentos eximem esta obra da censura a que os romances medievais são geralmente submetidos. Caso alcance o sucesso por mim esperado, ficarei tentado a reimprimir o original italiano, embora isso possa depreciar meu próprio trabalho. Nossa língua não chega perto dos encantos da italiana, seja por variedade, seja por harmonia. O italiano é excelente para narrativas simples. Em inglês, é difícil narrar sem que o registro se vulgarize ou se eleve excessivamente; um erro certamente causado pela pouca atenção dada à língua pura em conversas corriqueiras. Todo italiano e todo francês, de qualquer classe, se orgulham de falar seu próprio idioma com correção e esmero. Eu não posso me gabar por ter feito justiça ao meu autor a esse respeito: seu estilo é elegante na mesma medida em que sua conduta das emoções é magistral. É uma pena que ele não tenha usado seus talentos onde eles eram evidentemente adequados — o teatro.

Eu não retardarei mais o leitor. Porém farei um breve comentário. Embora a maquinaria seja ficcional e os nomes dos

personagens imaginários, acredito que a base da obra seja calcada na verdade. A história é, sem dúvidas, baseada em algum castelo real. O autor, sem inventar, parece frequentemente descrever detalhes. “A câmara”, diz ele, “do lado direito”; “a porta do lado esquerdo”; “a distância da capela até o quarto de Conrad”; essas e outras passagens são fortes evidências de que o autor tinha algum edifício em mente. Pessoas curiosas, com tempo para empregar em tais pesquisas, poderão descobrir nos escritores italianos a base que o autor utilizou. Caso se acredite que uma catástrofe assemelhada àquela que ele descreve tenha dado origem à sua obra, isso contribuirá para deixar o leitor interessado e fará com que *O Castelo de Otranto* se torne uma história ainda mais envolvente.

# NATHAN DRAKE

(1766-1836)

Nathan Drake foi um médico e literato inglês, mais conhecido pela autoria do livro *Shakespeare and His Times* (1817), que reúne informações da era elisabetana e análises da literatura da época — sobretudo da obra shakespeariana. Desde a infância, Drake exibia interesses e habilidades científicas e literárias. Formou-se em Medicina pela Universidade de Edimburgo, em 1789, com a tese *De Somno*, que despertou suspeitas quanto à sua autoria devido à brilhante escrita em latim. Drake possuía profunda afeição pela literatura e tornou-se membro honorário da Royal Society of Literature.

Em 1790, lançou o periódico *The Speculator*, em que publicou ensaios sobre literatura e dramaturgia alemãs, das quais era entusiasta. Alcançou grande popularidade no início do século XIX a partir da repercussão de seu livro de ensaios críticos *Literary Hours* (1798). Vinte e dois anos após o lançamento, a obra já contava com três volumes e fora traduzida para o alemão e para o francês. Nela, Drake também incluiu produções autorais em prosa e verso. Nesses textos, seu interesse pelo sobrenatural torna-se evidente, em especial no conto “The Abbey of Clunedale”, fortemente inspirado pelos elementos góticos radcliffianos.

Tal como o título sugere, o ensaio “Sobre a Superstição do Gótico” discorre a respeito das fontes da superstição gótica e, além disso, discute o prazer e o fascínio que esse tipo de literatura desperta em seus leitores. Já em “Sobre Objetos de Terror”, o autor divide os elementos que promovem reações emocionais em dois tipos: os que provêm de seres e de eventos naturais e aqueles originados por entes sobre-humanos. É neste ensaio que Drake confere a Ann Radcliffe a famosa alcunha de “Shakespeare dos romancistas”, ao produzir uma crítica apologética e instrutiva de *The Italian* (1797).

## “SOBRE O GOVERNO DA IMAGINAÇÃO”, “SOBRE A SUPERSTIÇÃO DO GÓTICO” E “SOBRE OBJETOS DE TERROR”

(EXCERTOS)

Nathan Drake

Tradução de Lais Alves  
Revisão técnica de Júlio França

### III. Sobre o Governo da Imaginação; sobre o Frenesi de Tasso e Collins<sup>1</sup>

Quando devidamente temperada e refinada pelo rigoroso raciocínio da ciência, a imaginação — essa fértil fonte do belo e do sublime — lança um encanto fascinante sobre todas as esferas da vida; desvenda, por assim dizer, cenas de caráter mágico, e, com uma influência salutar, afasta a mente de interesses sórdidos, de perseguições egoístas, de agitações sanguíneas e prazeres materiais do rebanho humano, para repousar sobre tudo o que é bom e justo [...].

[...]

Neste século em que ciência e literatura se propagam de forma tão vasta, dissipam-se as carregadas nuvens da superstição,

---

<sup>1</sup> Torquato Tasso (1544-1595), poeta italiano, autor de *Gerusalemme liberata* (*Jerusalém Libertada*, em português), e William Collins (1721-1759), poeta inglês, celebrado por suas odes líricas, publicadas à época da formulação do ensaio de Drake no volume *An Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland*. Ambos os poetas foram de grande importância para a literatura europeia e serviram de influência para autores posteriores. (N. T.)

assumindo tons mais amenos e menos terríveis. Embora os contos de Walpole, Reeve<sup>2</sup> e Radcliffe, ou a poesia de Wieland,<sup>3</sup> Bürger<sup>4</sup> e Lewis,<sup>5</sup> ainda atraíam a atenção de forma poderosa e mantenham viva uma ardente curiosidade, sua maquinaria deixou de ser objeto de crença popular, e também não pode mais — assim espero — levar a uma credulidade perigosa como quando, nos tempos de Tasso, de Shakespeare e mesmo de Milton, bruxas e feiticeiros, espectros e fadas eram temas da fé quase tão importantes quanto as mais sérias doutrinas da religião.

[...]

### VIII. Sobre a Superstição do Gótico

[...]

Dos vários tipos de superstição que exerceram influência sobre a mente humana ao longo das épocas, nenhum parece ter operado com tanta força quanto o que tem sido denominado “gótico”. Mesmo no atual período civilizado da sociedade, ainda há milhares de indivíduos suscetíveis aos horrores da feitiçaria, a todos os solenes e terríveis prodígios de fantasmas assustadores. A mente mais esclarecida e desprendida de todo tipo de superstição acaba por reconhecer, involuntariamente, o poder da maquinaria gótica. A recente recepção positiva de duas ou três publicações nesse estilo é a prova contundente de tal afirmação. A floresta encantada de Tasso, o espectro de Camões<sup>6</sup> e os fantasmas

2 Clara Reeve (1729-1807) foi uma escritora inglesa, autora do romance gótico *The Old English Baron* (1777). (N. T.)

3 Christoph Martin Wieland (1733-1813) foi um escritor, poeta, literato e tradutor alemão, mais conhecido por ter publicado o primeiro *Bildungsroman*, o romance *Geschichte des Agathon* (1766-1767), e pelo poema épico *Oberon* (1780). (N. T.)

4 Gottfried August Bürger (1747-1794) foi um dos poetas fundadores da literatura de baladas românticas na Alemanha, sendo “Lenore” (1773) a mais conhecida e de forte temática gótica. (N. T.)

5 David Lewis (1682-1760) foi um poeta inglês, amigo de Alexander Pope. (N. T.)

6 Drake refere-se a Adamastor, personagem mitológica que aparece no canto V (37-60) de *Os Lusíadas* como um espectro gigante na região do Cabo da Boa Esperança, representando os perigos do mar e o medo provocado pelo desconhecido. (N. T.)

de Shakespeare são até hoje os elementos mais fascinantes, marcantes e sublimes de suas encantadoras composições.

Embora possa prender a atenção de todas as faculdades da mente humana e como que estremecer de horror toda natureza, esse tipo de superstição também deleita nas mais lúdicas e elegantes imagens. Os tradicionais contos de duendes e fadas ainda consistem em uma fonte inesgotável de fantasia para as imaginações férteis, fornecendo todas aquelas ideias espontâneas, românticas e variadas com as quais uma mente voluntariosa adora brincar. [...]

O gótico vulgar — epíteto aqui adotado para distingui-lo da mitologia convencional dos Eddas<sup>7</sup> —, portanto, volta-se principalmente para as terríveis manifestações de espectros ou para as inocentes brincadeiras das fadas. As primeiras talvez derivem parcialmente do cristianismo platônico;<sup>8</sup> as últimas, das ficções do Oriente, quando importadas à Europa no período das Cruzadas. Mas seja qual for a sua origem, o gótico é certamente um modo de superstição tão assimilado à universal apreensão em relação a agentes superiores, que poucas mentes conseguem escapar por completo de tal percepção. Mesmo que a filosofia admita a doutrina do imaterialismo,<sup>9</sup> não é tarefa fácil negar, consistentemente, a possibilidade de tal interferência preternatural. Enquanto confere conseqüente profundidade à imaginação, ela parece possuir mais racionalidade do que quase todas as outras espécies de fabulação. Apartado de qualquer sistema mitológico regular e dependente apenas da possível — e, para alguns, altamente provável — visitação de agentes imateriais, mesmo no presente período metafísico, o gótico continua a reter tal grau de

7 Título de duas coletâneas — *Edda em Prosa* e *Edda em Verso* — de textos escandinavos de autorias distintas e desconhecidas, elaboradas durante o século XIII. As obras tratam da tradição escanda — relacionada aos poetas e bardos nórdicos — do período medieval e das histórias dos deuses e heróis da mitologia nórdica. (N. T.)

8 O cristianismo platônico, elaborado pelos primeiros padres da Igreja Cristã — sendo Santo Agostinho o mais notável do período —, corresponde à corrente filosófica que combina a razão platônica à fé cristã. Essa corrente filosófica abarca tanto concepções metafísicas quanto morais. (N. T.)

9 Doutrina defendida por determinados filósofos, entre eles o empirista inglês George Berkeley (1685-1753), que rejeita a existência da matéria. De acordo com essa corrente de ideias, tudo o que existe de material é proveniente da mente humana, não podendo existir sem o pensamento do indivíduo, pensamento da “Mente Divina”, ou do “Espírito Eterno”. (N. T.)



crédito, que se tornou uma importante e impressionante maquinaria sob o controle da poesia genuína. Para aqueles que prestam a mais sutil atenção à existência e à relativa ação da matéria e do espírito, é duvidosa a operação visível do espírito, mas, no íntimo de milhões de pessoas, a ação dos seres sobrenaturais certamente ainda preserva alguma porção de influência. E se tal ação existe, como suas leis e direção são por nós completamente desconhecidas, ela fornece uma base se não provável, ao menos possível — em todo caso, suficiente — para a estrutura imaginativa do poeta.

Não é desejo do autor encorajar qualquer tipo de superstição que possa despertar seus semelhantes para um terror desnecessário e pueril; mas, ao admitir a existência e, ocasionalmente, a ação visível do espírito sobre a matéria, com habilidade e excelência, não faz surgir nenhuma emoção dolorosa. E se mais uma dor for acrescentada aos conflitos da culpa consciente, o mundo — deve acreditar o autor — não seria prejudicado. Aqui, contudo, o desejo por preservar tal fonte de imagens é expresso somente para a provisão de materiais adequados à composição poética. Quando bem conduzidos, um prazeroso espanto e uma ansiada sensação de medo infiltrar-se-ão no âmago tanto do Sábio quanto do Selvagem. Talvez Shakespeare, mais do que qualquer outro poeta, deva a capacidade de criar as mais terríveis e, ao mesmo tempo, mais deliciosas espécies de terror à introdução de tão bem imaginada ação sobrenatural — ou, quando não introduzida na cena, a uma alusão muito frequente a ela.

[...]

Ao lado do gótico, em termos de sublimidade e imaginação, vem o celta,<sup>10</sup> que, se a superstição das planícies da Escócia for considerada uma de suas partes, pode, com igual propriedade, ser dividido entre o terrível e o lúdico: o primeiro, tal como exibido nos poemas de Ossian;<sup>11</sup> o último, nas canções e baladas dos Países Baixos. Como a gótica, a superstição celta possui a ditosa facilidade de combinar suas ideias com as apreensões comuns à

10 O autor se refere especificamente à mitologia céltica, que deu origem a diversas lendas e superstições, e, posteriormente, muito influenciou a literatura ocidental. (N. T.)

11 Ossian é o narrador e suposto autor da compilação de poemas épicos gaélicos publicados pelo poeta escocês James Macpherson em 1760. (N. T.)

humanidade. Não envolve, como a maioria dos sistemas mitológicos, todas as espécies de absurdo, mas, pairando sobre a mente, funda suas imagens sobre possibilidades metafísicas a partir da figura de seres superiores ou mortos. Ossian, entretanto, abriu um novo campo para a inventividade, deu um novo colorido aos seus agentes sobrenaturais, deu-lhes novos usos na ficção gótica: seus fantasmas não são os fantasmas de Shakespeare, mas são igualmente solenes e marcantes. Suas obras são marcadas pelo fervor abrupto e rápido da imaginação e pelos toques vívidos do entusiasmo, e seus fantasmas manifestam-se com todo o vigor estupendo da criação livre e momentânea. Seja por uma disposição natural ou pela pressão dos infortúnios que enfrentou em seu país, seja pelo isolamento da sociedade da qual fez parte, Ossian permeou sua poesia com tão profunda e uniforme melancolia que parece mesmo ter evitado todo e qualquer tipo de imagem mais leve e etérea; se assim não fosse, muita coisa desse tipo poderia ser esperada da originalidade de seu gênio. [...]

[...]

Estes (o gótico vulgar e o celta) são, então, as duas únicas espécies de superstição que ainda se mantêm. Fundadas principalmente a partir da casual interferência de seres imateriais, e, portanto, facilmente combinadas aos sentimentos comuns à humanidade, elas podem ainda decorar satisfatoriamente as páginas dos poetas quando o sistema mitológico estabelecido for rejeitado por ser demasiadamente ficcional.

Entretanto, tem sido muito comum entre os críticos condenar a introdução de qualquer tipo de agente sobrenatural, ainda que em perfeita consonância com os sentimentos comuns aos seres humanos. As simples — mas poderosas — superstições recomendadas aos poetas neste ensaio parecem justas por compartilhar o destino de sistemas mais complexos. Se são assim formuladas para impressionar as pessoas, para surpreender, elevar e deleitar, com entusiasmada admiração dos indivíduos, todas as faculdades mentais humanas, como a crítica, impunemente, ousará aboli-las? O gênio sempre teve uma predileção por tais imagens, e posso arriscar-me, penso eu, a prever que, se, a qualquer momento, essas lendas românticas forem deixadas de lado por completo, a poesia nacional degenerará em mera moralidade, crítica e sátira: o sublime e o fantasioso não mais existirão na arte. [...] Imagens desse tipo não devem apenas despertar

surpresa, mas também deixar uma impressão duradoura, tanto de piedade quanto de terror. [...]

[...]

Embora haja tão grande disparidade entre as duas espécies de superstição do gótico — a terrível e a lúdica —, nenhum autor com o qual eu esteja familiarizado utilizou essa circunstância como mecanismo narrativo e colocou ambas as espécies em contraste imediato. [...]

[...]

## XVII. Sobre o Terror

Com efeito, os objetos de terror podem ser divididos entre aqueles que devem sua origem à ação de seres sobre-humanos e formam uma parte de todos os sistemas mitológicos, e aqueles cuja produção depende de causas e eventos naturais. [...]

O terror deste último tipo requer um grande grau de habilidade e arranjo para que não se ofereça mais dor que prazer. Sem o acompanhamento de incidentes misteriosos que indicam a ação de seres muito mais poderosos do que nós e que induzem aquela eletrizante sensação de espanto, apreensão e deleite tão irresistivelmente cativantes para a maior parte da humanidade, ele criará horror e repugnância em vez da prazerosa emoção pretendida. Para evitar tal resultado, é necessário interpor uma descrição pitoresca, ou um sentimento sublime e patético, ou estimular a curiosidade pela tessitura engenhosa da fábula, ou por meio do destino incerto e interrompido de uma personagem interessante, para fazer com que a mente receba tal grau de prazer artificial que consiga mitigar e subjugar o que, despido de adornos e hábil acompanhamento, chocaria e horrorizaria a sensibilidade.

Um poema, um romance ou um quadro podem, contudo, revelar uma cena tão horrenda ou tão cruel, que, não obstante a sua exata imitação da natureza e a beleza de sua execução, a arte do pintor ou do poeta não logra transmitir a menor emoção de prazer. [...]

Por outro lado, nenhum esforço de gênio é tão grande como aqueles que, ainda que beirem o horror, possuem o poder de criar as sensações mais fascinantes e encantadoras — seja por meio da

arte do poeta ou do pintor, seja pelo embelezamento acessório e pitoresco, seja pela emoção patética ou sublime. [...]

[...]

Na obra da sra. Radcliffe, a Shakespeare dos romancistas, aquela que adicionou à paisagem selvagem de Salvator Rosa<sup>12</sup> as mais suaves graças de um Claude,<sup>13</sup> podem ser encontradas muitas cenas verdadeiramente terríveis em sua concepção. Elas são, contudo, abrandadas, e, com a mente tão aliviada pela mistura de belas descrições ou acidentes patéticos, de modo que a impressão do todo nunca se torna forte demais, nunca degenera em horror, a emoção prazerosa é sempre o resultado predominante. Em sua última obra, intitulada *The Italian*, a tentativa de Schedoni de assassinar a amável e inocente Ellena, confinada com alguns *banditti* em uma isolada casa à beira-mar, é forjada de maneira tão magistral que todos os nervos vibram de piedade e terror, especialmente no momento em que, prestes a mergulhar uma adaga no peito da jovem, ele descobre que ela é sua filha. Cada palavra, cada ação do aterrado e autopenitente confessor, cujo caráter é marcado por traços quase sobre-humanos, choca e, ao mesmo tempo, encanta o leitor, e é difícil determinar o que é mais poderosamente estimulado no desenvolvimento desta bem escrita história: se uma curiosidade ardente, se uma comiseração intensa, ou se uma apreensão que chega quase a suspender a respiração. [...]

12 Salvator Rosa (1615-1673) foi um pintor, poeta e gravurista italiano do período barroco cujos traços artísticos são pitorescos, singulares e exuberantes. (N. T.)

13 Claude Lorrain (1600-1682) foi um pintor, desenhista e gravurista francês que possuía um estilo artístico mais regular e polido. (N. T.)

## EDITH BIRKHEAD

(1889-1951)

Edith Birkhead foi professora universitária de literatura inglesa da Universidade de Bristol. Filha de Robert Dax Birkhead, um viajante comercial, e Mary Jemima Taylor, a inglesa era a mais nova de sete irmãos. Estudou na South Liverpool High School e na Universidade de Liverpool, onde completou o bacharelado com menção honrosa em 1910 e o mestrado em 1911.

Entre as poucas publicações de não ficção de Birkhead, destacam-se *Imagery and Style in Shelley* (1912), o ensaio “Sentiment and Sensibility in the Eighteenth-Century Novel” (1925), *Christina Rossetti and Her Poetry* (1930), e seu livro mais importante, *A História de Terror: um estudo do romance gótico* (1921), obra que, junto a *The Supernatural in Modern English Fiction* (1917), de Dorothy Scarborough, é um dos primeiros estudos de fôlego dedicados à literatura gótica.

Optamos por traduzir o capítulo introdutório de *A História de Terror*, no qual a autora busca compreender o fascínio exercido pelas histórias de terror sobre a sensibilidade humana, estabelecendo assim uma “pré-história” da narrativa gótica. O livro de Birkhead atraiu a atenção de importantes escritores, como Virginia Woolf, que dedicou a ele uma resenha, e H. P. Lovecraft, que dele se valeu para escrever seu próprio ensaio sobre o tema, ambos os textos também presentes nesta antologia.

# A HISTÓRIA DE TERROR



## (CAPÍTULO 1)<sup>1</sup>

*Edith Birkhead*

Tradução de Gabriel Mayer  
Revisão técnica de Oscar Nestarez

A história da narrativa de terror é tão antiga quanto a história do homem. Mitos foram criados durante os primórdios da raça humana para explicar o alvorecer e o pôr do sol, tempestades, ventanias e relâmpagos, a origem da Terra e da humanidade. As histórias contadas por homens diante de tais mistérios eram, naturalmente, motivadas por perplexidade e medo. O mito universal de um grande dilúvio talvez seja a mais antiga narrativa de terror. Durante a escavação de Nínive em 1872, uma versão babilônica dessa história, que faz parte do épico de Gilgamesh, foi descoberta na biblioteca do rei Assurbanípal (668-626 a.C.); e há, ainda, relatos de uma versão muito mais antiga, datada do ano de 1966 a.C. A história do dilúvio, conforme relatada na décima primeira placa do épico de Gilgamesh, está repleta de terror

---

<sup>1</sup> Optou-se por usar “história” em vez de “conto” porque este último remete significativamente ao gênero literário, e Birkhead parece se referir a “lendas” e “causos”, no sentido da literatura oral e popular. Quanto ao termo “terror”, embora o termo “horror” seja mais utilizado em português brasileiro para remeter ao gênero/tipo narrativo (“cinema de horror”, “literatura de horror”), utilizou-se “terror”, uma vez que Edith Birkhead neste texto até mesmo cita Ann Radcliffe e parece usar a terminologia terror/horror de acordo com o ensaio radcliffiano “Do Sobrenatural na Literatura”. (N. T.)

sobrenatural. Em busca do dom da imortalidade de seu ancestral, Utnapistim, o herói parte em uma árdua e perigosa jornada. Ele passa pela montanha onde o sol se põe, que é protegida por um homem e uma mulher que são híbridos de escorpião; ele atravessa uma horrenda estrada sombria, onde homem algum havia pisado; e, por fim, cruza as águas da morte. Durante o dilúvio, que fora profetizado por seu ancestral, os próprios deuses são acometidos pelo medo:

Homem nenhum contemplava o próximo, não havia mais o que homens pudessem conhecer um do outro. Nos céus, os deuses temiam... E assim, recuaram, subiram até o paraíso de Anu. Os deuses encolheram-se como cães, temendo pelos cantos.

Um outro episódio desse mesmo épico, quando Nergal, o deus da morte, traz diante de Gilgamesh um fantasma de seu amigo Enquidu,<sup>2</sup> remete-nos à impressionante cena em que a bruxa de Endor evoca o espírito de Samuel diante de Saul.

Quando lendas começaram a se desenvolver em torno de nomes de heróis tradicionais, ferozes embates com gigantes e monstros foram inventados para engrandecer suas forças e proezas. Davi, com uma pedra em seu estilingue, derrotou Golias. O habilidoso Ulisses furou o olho de Polifemo. Grettir, segundo a saga islandesa, venceu Glámr, o letal e maligno vampiro que “pulava de casa em casa”. Beowulf mergulhou corajosamente em turvas águas apenas para lutar contra a mãe de Grendel. Contos populares e baladas — nos quais também ocorrem acontecimentos como os dos mitos e lendas heroicas — são frequentemente ofuscados pelo terror. Figuras como o Amante Demoníaco — que traz sua donzela no navio da morte e a afunda no mar — e o Noivo Canibal — finalmente superado pela sagacidade de uma de suas noivas — aparecem na cultura popular de diversas regiões. Sobre cada um dos séculos pairam espíritos inquietos que anseiam por vingança. Andrew Lang cita a existência de um fragmento de papiro encontrado junto a uma estatueta de madeira em que um antigo escriba egípcio deixou uma carta para o espírito — também

<sup>2</sup> No texto de Birkhead, o nome do personagem citado é “Eabani”. A escolha por “Enquidu” nesta tradução deve-se a “Eabani” vir de uma primeira tradução do original sumério de *A Epopeia de Gilgamesh* que hoje é desconsiderada, sendo “Enquidu” usado atualmente para se referir ao mesmo personagem. (N. T.)

conhecido como Khou — de sua falecida esposa implorando-lhe para que não o assombrasse. Talvez possamos enxergar um ancestral do selvagem lobisomem — que aparece em *The Phantom Ship*, de Marryat — em *O Banquete de Trimalquião*, de Petronio. As origens do infame vampiro de Bram Stoker, Drácula, podem ser identificadas ao longo de séculos de lendas. *Hobgoblins*, demônios e bruxas misturam-se de maneira grotesca com a multidão de princesas lindas, rainhas vestindo cintilantes adereços, fadas e elfos. Sem esses personagens feios, os contos populares rapidamente perderiam seu poder de encantar. Todos os contadores de história sabem que o medo é um feitiço poderoso. A curiosidade que levou a esposa do Barba Azul a explorar o quarto secreto nos instiga a prosseguir rumo ao pior, e, enquanto escutamos histórias horrendas, somos arrebatados por um apavorante deleite. É da natureza humana o desejo de não apenas ser impressionada ou entretida, mas também de sentir pena e medo. Todos podemos simpatizar com a juventude, que não tremeria e que receberia o presente de bom grado.

A literatura inglesa nos apresenta apenas breves e tentadoras sugestões da vasta fortuna de contos populares e baladas que existiam já antes que a literatura viesse a se tornar uma arte, e que assim a acompanharam, fortalecendo-a e enriquecendo-a continuamente. Ainda assim, aqui e ali podemos encontrar repentinas preciosidades, tais como este fragmento de *King Lear*: “O nobre Roland à torre negra chegou. Suas palavras ainda foram Fi, Fá, Fum, sinto cheiro de britânico”; ou a menção que Benedick faz a “The Robber Bridegroom”, “não é assim, não fora assim, mas, de fato, que Deus nos livre que assim fosse”, que sugere a existência de riquezas tão preciosas e inesgotáveis quanto as dos nibelungos. A nota do terror soa na assombrosa visita “em vívidos carne e osso” dos três filhos marinheiros à esposa no Poço de Usher; no Fantasma do Querido William; no resgate de Tam Lin no Halloween, quando o mundo das fadas paga um dízimo para o Inferno; no retorno do vassalo Saunders à sua amante; na viagem de Thomas, o Verdadeiro, ao mundo das fadas,<sup>3</sup> quando:

Por quarenta dias e quarenta noites,  
Com rubro sangue até os joelhos ele seguiu,

<sup>3</sup> O trecho faz menção às respectivas baladas populares: “The Wife of Usher’s Well”, “Sweet William’s Ghost”, “Tam Lin”, “Clerk Saunders” e “Thomas Rhymer”. (N. R.)

Sem ver nem sol, nem lua,  
Mas os rugidos do mar ele ouviu.

Os romances de cavalaria medievais, que englobam histórias difundidas pela tradição oral, são ambientados em uma atmosfera de deslumbre sobrenatural e encantamento. Em *Le Morte d'Arthur*, de Malory, sir Lancelot adentra, à noite, a Capela Perigosa, iluminada apenas por uma tênue chama, e rouba de um corpo uma espada e um pedaço de seda para tratar os ferimentos de um cavaleiro à beira da morte. Sir Galahad vê um demônio sair de uma tumba em meio a uma nuvem de fumaça; o fantasma de Gawain, junto aos espectros dos cavaleiros e das donzelas por quem ele batalhara durante a vida, aparece para alertar o rei de que não iniciasse o confronto contra Mordred em um determinado dia. No romance *Sir Amadas*, o personagem, em um momento de necessidade, é socorrido pelo fantasma de um mercador cujo corpo o cavaleiro havia respeitosamente resgatado das mãos de credores. A sombra do terror está à espreita até mesmo em meio à beleza do mundo das fadas de Spenser. Pelas curvas e trilhas de suas florestas, deparamo-nos com cavernas sombrias, castelos e cabanas misteriosas, de onde saem temíveis criaturas como Desespero ou o gigante Orgoglio, grotescas velhas demoníacas como Ocasião, bruxas más e encantadoras ou seres apavorantes, como o fantasmagórico Maleger, que usava um crânio humano como elmo e um tigre como montaria, tão rápido como uma ventania. Os dramaturgos elisabetanos eram fascinados pelo terror do mundo invisível. Dr. Fausto, personagem de Marlowe, concentra em seu nome amontoados de lendas centenárias a respeito de barganhas entre o homem e o diabo; as aparições e bruxas em *Macbeth*; a mão decepada, as imagens cadavéricas, os mascarados loucos, o coveiro e o sino fúnebre na tragédia sombria de Webster, *The Duchess of Malfi*; todos esses elementos atestam triunfantemente as possibilidades dramáticas do terror. Para criar contraste na sua *Masque of Queens*, Ben Jonson apresenta doze detestáveis bruxas, sendo Ate a sua líder, e glamoriza seus ritos profanos, incluindo detalhes tirados do tratado de demonologia de James I e de relatos de antigas autoridades.

Em *The Pilgrim's Progress*, os personagens Desespero, que “tinha tantas vidas quanto um gato”, Duvidosa — sua esposa no Castelo da Dúvida —, Mutila e Matabem são ogros da história

popular de que Bunyan tomou conhecimento por meio de *chapbooks*<sup>4</sup> ao longo de sua profana juventude. *Hobgoblins*, demônios e entidades malignas, “delinquentes durões” como os três irmãos Molenga, Desconfiança e Culpa, que atacaram Poucafé na Avenida do Defunto, acrescentam a empolgação do terror à jornada de Cristão à Cidade Celestial. A difundida crença em bruxas e espíritos atestada por Browne, Burton e muitos outros no século XVII continuou existindo no século XVIII, ainda que o comportamento “educado” na era da razão fosse ostensivamente incrédulo e superior. Uma cena em um dos artigos do *The Spectator* ilustra apropriadamente o estado da opinião popular. Addison, que se alojava com uma viúva de boa índole em Londres, volta para casa um dia e encontra um grupo de garotas reunidas à luz de velas, contando histórias de fantasmas. Ao vê-lo, elas ficam confusas; mas, após a viúva reconfortá-las dizendo que ele é só o “cavalheiro”, retomam a atividade. Enquanto isso, Addison, fingindo estar concentrado em sua leitura na outra ponta da mesa, escuta disfarçadamente as histórias sobre

fantasmas que, pálidos como cinzas, pairaram aos pés da cama ou vagaram por cemitérios à luz do luar; e outros que foram lançados ao Mar Vermelho por terem perturbado o descanso das pessoas.

Em outro artigo, Addison demonstra estar fortemente inclinado a acreditar na existência de espíritos, ainda que repudiasse as ridículas superstições que se difundiam em sua época; além disso, sir Roger de Coverley<sup>5</sup> confessa objetivamente que acredita em bruxas. Defoe, no prefácio a *An Essay on the History and Reality of Apparitions* (1727), declara incisivamente:

Devo dizer, meus caros, que quem for incapaz de distinguir o diabo, em qualquer que seja a forma com que ele decidir se apresentar, não é qualificado para viver neste mundo, não; não na qualidade de habitante comum.

Epworth Rectory, lar do pai de John Wesley, foi assombrado entre 1716 e 1717 por um persistente fantasma chamado Velho

4 O termo original em inglês foi mantido, por se tratar de uma mídia com particularidades relevantes para estudiosos do gótico. (N. T.)

5 Personagem criado por Joseph Addison, em seu jornal *The Spectator*. (N. T.)

Jeffrey, cujas manifestações são registradas com uma exatidão séria e detalhada que remete à narrativa de Defoe sobre a fantasmagórica sra. Veal em sua seda “esfregada”. John Wesley declara veementemente estar convencido da veracidade do relato de uma certa Elizabeth Hobson, que jurava ter sido visitada diversas vezes por seres sobrenaturais. Defende, ainda, a autenticidade do conhecido Tamboreiro de Tedworth, cujas façanhas são descritas em *chapbooks* e no *Saducismus Triumphatus* (1666), de Glanvill, um livro pelo qual o autor tinha grande interesse. Em seu diário (25 de maio de 1768), ele diz:

De fato, os ingleses em geral — na verdade, a maior parte dos homens com instrução na Europa — desacreditam todos os relatos de bruxas e aparições, como se fossem só velhas fábulas das esposas. Sinto muito por isso; e aproveito esta oportunidade para manifestar meu protesto solene contra este tão violento elogio que os que creem na Bíblia dão aos que não creem.

Em geral, acreditou-se muito no fantasma de Cock Lane, tendo sido considerado pela sra. Nickleby um personagem de alguma importância, dado que ela se jactou para a srta. La Creevy de que seu bisavô teria frequentado a mesma escola que ele, ou que sua avó teria sido colega da Mulher Sedenta de Tutbury. A aparição do fantasma de Lord Lyttelton em 1779 foi descrita por dr. Johnson, que também se dispunha a acreditar que o fantasma de Cock Lane teria sido a coisa mais extraordinária já ocorrida em sua época. Há evidências abundantes de que as pessoas do século XVIII fossem extremamente crédulas; por outro lado, na literatura, há uma tendência a se desaprovar o sobrenatural como sendo algo selvagem e bárbaro. Tais fantasmas enquanto pressupostos para infiltrar-se na poesia são incrivelmente contidos, elegantes, até, em suas falas e comportamentos. Em “William and Margaret” (1759), de Mallet, que teve como base um fragmento de uma antiga balada retirada de *The Knight of the Burning Pestle*, o fantasma de Margaret repreende seu falso amante em um longo e respeitável discurso. Mas os espíritos hesitavam em aparecer durante uma época em que era mais provável que fossem recebidos com escárnio do que com pavor. Dr. Johnson expressa o pensamento de sua época quando, ao mencionar o poema de Gray, “The Bard”, diz:

Escolher um dado acontecimento e amplificá-lo à magnitude de um gigante, adicionando subprodutos extraordinários contendo espectros e profecias, não é muito difícil, pois aquele que dá as costas para o real poderá sempre encontrar o maravilhoso. E é de pouca utilidade; somos afetados apenas à medida que acreditamos; tornamo-nos melhores apenas à medida que achamos algo a imitar ou declinar (1780).

O pressuposto de que somos afetados apenas à medida que acreditamos é amplamente discutível. Somos frequentemente submetidos a um estado de ansiedade por meio de nada mais que o poder da imaginação. Somos sábios diante do ocorrido, como Partridge na peça:

Não, não, senhor; fantasmas não aparecem usando essas roupas também, não... E caso fosse mesmo um fantasma, não poderia fazer nada assim, tão de longe, e com tanta gente em volta; entretanto, se eu estivesse apavorado, não seria a única pessoa.

O sobrenatural, que persistiu sempre em lendas passadas de geração em geração, boca a boca, pessoa a pessoa, não havia perdido seu poder de chocar e surpreender, e gradualmente retornou à literatura. Ainda que Gray e Collins não ousassem ir muito além dos limites do natural, simpatizavam com as mentalidades populares de terror supersticioso, e se deram conta do quanto isso poderia ser eficaz na poesia.

Collins, em *Ode on the Superstitions of the Scottish Highlands*, conjura Home, autor de *Douglas*, a cantar:

como, lançando tão temíveis feitiços,  
Na erma ilha do Céu, o agraciado bruxo sensitivo  
Alojado na caverna do inverno com a lança perdida do Destino  
Ou habitando as profundezas das escuras florestas de Uist,  
Como podem eles, cujo vislumbre tão infelizes sonhos contempla  
Com a própria visão de tantas vezes cabisbaixa surpresa,  
Ver, pelo nevado vale ou turvo musgo,  
Pairarem espectros de descarnada tropa.

Burns, na introdução de “Halloween” (1785), escreve no espírito “iluminado” do século XVIII, mas no poema em si ele se entrega de corpo e alma às esperanças e aos medos que comovem os apaixonados. Muito ele devia a uma velha senhora que, na sua infância, vivia em sua casa.

Ela tinha... a maior coleção do país de histórias e canções a respeito de demônios, fantasmas, fadas, *brownies*, bruxas, feiticeiros, fogos-fátuos, *kelpies*, duendes, fogos-fátuos, almas-penadas, aparições, pragas, gigantes, torres encantadas, dragões, entre outros itens. Isso cultivava a semente latente da poesia, mas teve um efeito tão intenso na minha imaginação que, até hoje, em meus passeios noturnos, vez ou outra fico de olho em lugares suspeitos; muitas vezes é necessário um esforço filosófico para esquecer esses terrores adormecidos.

“Tam o’Shanter”, escrito para o capitão Grose, talvez seja baseado em uma lenda escocesa, ouvida de uma velha mulher ao redor da lareira, ou talvez “[n]um barraco velho, por coruja assombrado/ Ou numa igreja que não tem mais nem telhado” do próprio capitão Grose, querendo assustar:

O mesmo fantasma que assombra velhos quartos ou corredores,  
A trupe cigana que mexe com encantamentos,  
E vocês, bem versados no linguajar das trevas,  
As bruxas e os feiticeiros.

Na obra, Burns descreve em detalhes vívidos os terrores que acometem um boêmio enquanto volta para casa em meio a uma tempestade:

Passando o arvoredado e um pico rochoso  
Onde Charlie, bêbado, quebrou seu pescoço;  
Ali no mato, em pedras empilhadas,  
Onde caçadores acharam a cria assassinada,  
Ali nos espinhos, em cima do poço,  
Onde a mãe de Mungo se enforcou de desgosto.

Por puro terror, a selvagem e fantástica dança das bruxas vista através de uma janela gótica nas ruínas de Alloway Auld Kirk, com a luz do humor estranhamente refletida, mal foi superada. As coleções de baladas, começando com *Reliques of Ancient English Poetry* (1705), de Percy, trouxeram os poetas de volta às fontes originais do terror na tradição popular, além de ajudar a reviver os sentimentos latentes de perplexidade, deslumbre e medo. Em “Ancient Mariner”, de Coleridge, o navio esqueleto e sua tripulação horrenda — a mulher espectral e seu parceiro de morte —, as sensações do marinheiro, sozinho em um mar de tamanha imensidão, invadem nossa imaginação com um poder irresistível. A própria essência do poema é entremeada pelo sobrenatural. As imagens oníricas têm retoques ocasionais de realidade

— o farol, a igreja no penhasco, os vislumbres do casamento, a silenciosa canção do riacho oculto no frondoso mês de junho. Nós, como o marinheiro, após uma solidão tão terrível que “Até mesmo Deus/ Parecia não estar lá”, agradecemos a terra firme sob nossos pés e o acolhedor som do badalar vespertino. Em “Christabel”, flutuamos oniricamente por cenas tão etéreas e efêmeras quanto um luar em neblina, e as palavras com as quais Coleridge convoca sua visão são imbuídas em música de mágica beleza. A abertura do poema cria uma sensação agourenta, e o horror da donzela serpentina é sugerido sutilmente por meio de seu efeito em Christabel. Coleridge insinua o terrível com reticência artística. Em “Kubla Khan”, a ravina é: “Um lugar selvagem! tão sacra e encantada/ Quanto, sob minguante lua, fora assombrada/ Pela dama lamentando seu demoníaco amante.”

A poesia de Keats, muitas vezes, é misteriosa e insinua o terror. A descrição do salão gótico em “The Eve of St. Agnes”:

Pela casa toda, som humano algum se ouvia;  
Luminárias acorrentadas nas portas a bruxulear;  
Os cavaleiros, aves e cães de caça das tapeçarias,  
Com o vento feroz tremiam no ar;  
E longos tapetes se levantavam do piso a soprar;

Também a donzela serpentina, Lâmia, que “[p]arecia, ao mesmo tempo, uma elfa penitente,/ Uma amante do demônio, ou o demônio, realmente”; e a tenebrosa história, em “Isabella”, do fantasma de Lorenzo, que “[l]amuriou um balbucio espectral/ Tal qual a rouca ventania da noite sobre a espinheira sepulcral”; são todos elementos que nos conduzem além da fronteira. Em uma estrofe rejeitada de “Ode on Melancholy”, ele se entrega ao horrível:

Ainda que construa um barco de ossos humanos  
E uma forca assombrada levante de mastro,  
Remende mortalhas de vela, com gritos,  
Pleno de horror e sanguíneo rastro;  
Ainda que o leme seja a cauda do dragão  
Há muito decepada, rija de agonia,  
Faça de cordas, tripas do crânio  
Da calva Medusa, sim, decerto falharão  
Em encontrar a Melancolia...

A melancolia de Keats não é encontrada em meio a imagens de horror: “Ela vive em Beleza — Beleza que deve morrer,/ E Deleite, cuja mão está sempre nos lábios seus,/ Mandando adeus.”

Em “La Belle Dame sans Merci”, o autor sugere em tom delicado a lembrança da visão que assombra o cavaleiro, sozinho e pálido a prostrar-se. Vemos isso pelo seu ponto de vista:

Vi pálidos reis, príncipes também,  
Guerreiros pálidos, como a morte, esqueléticos, todo o batalhão:  
Gritaram — “La Belle Dame sans Merci  
Tens a ti na palma da mão!”

Vi suas bocas famintas ao anoitecer  
Em horrendo presságio todas escancaradas,  
Até que acordei e aqui me vi  
Na região da colina gelada.

Saindo de efeitos tão magnificamente trabalhados como esses, parece quase profano voltarmos-nos às cruas tentativas de poetas como Lewis, de *The Monk*, ou Southey em orquestrar a nota do terror. Ainda assim, cada um à sua maneira, ambos tiveram seus papéis no “Renascimento do Espanto”.<sup>6</sup> Coleridge, fascinado pelo espírito do “gramarye” em “Lenore”, de Bürger, tornou-o etéreo e o refinou. Scott e Lewis exaltaram os repulsivos detalhes e o ritmo vivaz da balada, e em seus poemas sobrenaturais buscam impressionar e aterrorizar seus leitores, e não deixá-los perplexos. Aqueles que festejam em meio a luzes fosforescentes e ao tiritar do esqueleto estão aptos a ir além; e “Glenfinlas”, de Scott, “Alonzo the Brave and the Fair Imogene”, de Lewis, e “The Old Woman of Berkeley”, de Southey, encaixam-se na categoria do grotesco. Hogg mistura intencionalmente o cômico e o terrível em seu poema “The Witch of Fife”, mas suas histórias em prosa revelam seu poder de criar uma atmosfera de *diablerie*, sem ser atrapalhado por afrontas inoportunas. No poema “Kilmeny”, o autor dá conta de um tema inquietante com onírica beleza.

Desde os primórdios até os dias de hoje, escritores de ficção têm percebido a força do terror sobrenatural. Na *Babyloniaca*, de Jâmblico, os amantes escapam daqueles que os perseguem se passando por espíritos; a cena do romance ocorre em meio a túmulos, cavernas, covis de ladrões, ambientes incrivelmente condizentes com os das histórias góticas. No romance inglês da primeira metade do século XVIII, entretanto, o fantasma não ousa entrar. O desejo inato pelo maravilhoso foi suprido nesse período

6 Alusão a “The Renaissance of Wonder” (1903), de Theodore Watts-Dunton. (N. R.)

não pelo romance, mas pela tradição oral e por obras como a tradução de Galland de *As Mil e Uma Noites*, a coleção de contos de fada da baronesa d’Aulnoy, ou os *Contes de ma mère l’Oye*, de Perrault. *Chapbooks*, que contavam lendas medievais como “O Judeu Errante”, “A Fragata Demoníaca”<sup>7</sup> ou “Dr. Fausto” em meio a anedotas sobre aberrações, monstros e assassinatos, eram os responsáveis por satisfazer a sede por exaltação entre os leitores mais humildes. Smollett, que, em seu *Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753), parecia experimentar novos dispositivos para manter vivo o interesse no romance picaresco, antecipa os métodos da sra. Radcliffe. Embora insista em evitar introduzir o sobrenatural, o autor envereda arriscadamente por seu limite. A publicação de *O Castelo de Otranto* em 1764 não foi uma aventura assim tão destemida quanto Walpole fez com que seus leitores acreditassem. Na época, já havia maturidade para se receber o maravilhoso.

O sobrenatural já havia, como vimos, começado a traçar seu caminho de volta à poesia nas obras de Gray e Collins. Em *Ossian*, de Macpherson, cuja recepção foi aclamada entre 1760 e 1763, as montanhas, os campos e os lagos eram assombrados por medos sinistros e supersticiosos medos. Fantasmas avistados em meio às trevas lamentam as terras abandonadas. Há evidências abundantes de que histórias “autênticas” de avistamentos de fantasmas fossem levadas a sério. Aqueles que haviam explorado avidamente o castelo gótico de Walpole e que se deleitaram com o fantasma bem treinado da srta. Reeve já haviam desfrutado anteriormente dos arrepios das lendas contadas ao redor da lareira. A ideia da aparição gigantesca foi derivada, sem dúvidas, da antiga lenda do que Wallace vira no campo de batalha. Os membros, espalhados desajeitadamente pela escada e galeria do castelo, pertenciam a um gigante, bem parecido com aqueles que são derrotados por heróis em histórias populares. Godwin, em um devaneio criativo fora do comum, entreteve-se traçando semelhanças entre *Caleb Williams* e “Barba Azul”, entre *Cloudesley* e “The Babes in the Wood”, e planejou uma história, como uma analogia de “Bela Adormecida”, em que o herói poderia acabar adormecendo inesperadamente por vinte, trinta, ou uma centena de anos.

7 No original, “Demon Frigate”, provável alusão a lendas de navios fantasmas como a do Holandês Voador. (N. T.)



A sra. Radcliffe — que, até onde é possível analisar, não buscou inspiração para seus personagens nas criaturas de carne e osso ao seu redor — parece ter adotado alguns indivíduos familiares de narrativas antigas. Montoni, o guardião de Emily em *The Mysteries of Udolpho*, assim como o tio inescrupuloso em *Cloudesley*, de Godwin, poderia muito bem ser um descendente do tio malvado do conto popular. A madrasta cruel é disfarçada como uma marquesa manipuladora arrogante em *A Sicilian Romance*. O ogro abandona seu porrete e adota a madeira fina e bem trabalhada, fazendo uso de métodos mais cavalheirescos, tais como a adaga ou o punhal, para alcançar seus objetivos. Os bandoleiros e ladrões que infestam a zona rural na ficção gótica são figuras consagradas. Viajantes na Tessália em *O Asno de Ouro*, de Apuleio, assim como em *Zastrozzi* e *St. Irvyne*, de Shelley, acabam entrando em cavernas de ladrões. O castelo gótico, encontrado subitamente em meio a uma floresta escura, é claramente trazido do mundo das fadas e instalado na Itália, Sicília ou Espanha. A câmara dos horrores, com sua perturbadora variedade de escalpos e esqueletos, torna-se civilizada e fica irreconhecível, transformando-se na ala abandonada de uma abadia, não escondendo mais nada além de uma esposa descartada, moribunda e desiludida, mas ainda viva. A história de fantasmas que Ludovico lê na câmara assombrada de Udolpho é descrita pela sra. Radcliffe como um conto de Provença, mas é, na realidade, algo comum na cultura popular de todos os países. O fantasma sem descanso que clama pelo sepultamento de seu corpo é tão ubíquo quanto o Judeu Errante. Na *Iliada*, ele aparece como a sombra de Pátroclo em seu apelo para que Aquiles realize seus ritos funerários. Segundo uma carta de Plínio, o Jovem, ele assombra uma casa em Atenas, arrastando suas correntes. Ele pode ser encontrado por toda parte e em qualquer época. Sua contraparte feminina apareceu para a enfermeira de Dickens, pedindo-lhe que seus ossos, que estavam sob um compartimento de vidro, fossem “enterrados com todas as solenidades permitidas pelo valor de até 24 libras e 10, em um outro dado lugar”. Melmoth, o Andarilho, quando passa a cortejar Immalee, parece quase uma reencarnação do Amante Demoníaco. A bola de fogo itinerante que ilumina os cantos escuros de tantas abadias góticas não é nada mais que outra manifestação da Lua Infortuna, que brilha como prenúncio de morte após o funeral de Thorgunna na saga islandesa. A bruxaria e a demonologia que fascinaram Scott e Lewis podem

ser traçadas até bem antes de *Satan's Invisible World Discovered* (1685), de Sinclair, *Pandemonium, or The Devil's Cloyster Opened* (1683), de Bovet, ou *Discovery of Witchcraft* (1584), de Reginald Scot, até a invocação dos espíritos dos mortos por Ulisses, até os idílios de Teócrito e a narrativa hebraica da visita de Saul à caverna de Endor. Há acontecimentos em *O Asno de Ouro* que são tão “horrendos” quanto qualquer um dos que foram imaginados por escritores de romance gótico. Não seria, realmente, uma tarefa fácil imaginar cenas mais aterrorizantes que a mutilação de Sócrates em *O Asno de Ouro* realizada pela bruxa que arranca seu coração e interrompe o sangramento com uma esponja, que cai quando ele se ajoelha para beber de um rio; ou mais aterrorizantes que a estranha aparição de uma velha mulher maltrapilha que desaparece após indicar o caminho para o cômodo onde jaz o corpo do padeiro enforcado atrás da porta. Ainda que adquira um significado literário especial ao fim do século XVIII, o conto de terror desperta instintos profundamente enraizados, pertencendo, portanto, a todas as épocas e regiões.

## VIRGINIA WOOLF

(1882-1941)

Virginia Woolf foi uma escritora e ensaísta inglesa, reconhecida como uma das mais importantes do século XX e pioneira no uso da técnica modernista do fluxo de consciência. A obra da autora se tornaria um dos principais objetos de estudo da crítica feminista a partir dos anos 1970. Nesta época, Woolf tornou-se uma grande figura do feminismo e a ela foram dedicadas muitas homenagens, tais como estátuas, associações e um prédio que leva seu nome na Universidade de Londres.

Woolf, além de romances e contos, experimentou diversos modos de escrita durante a vida, tendo mantido uma pujante correspondência com familiares e amigos. Seu vasto acervo foi traduzido para mais de cinquenta línguas ao redor do mundo e entre suas obras mais conhecidas estão *Mrs Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927). Grande parte do reconhecimento ao trabalho de Woolf também se dá por seus ensaios sobre arte, história literária, escritas femininas e políticas de poder.

No ensaio “Romance Gótico” (1921), Woolf comenta o então recém-publicado livro de Edith Birkhead *A História de Terror*, do qual traduzimos a introdução nesta antologia. Ainda que elogie o trabalho historiográfico da professora da Universidade de Bristol, Woolf censura-lhe a ausência de reflexões críticas sobre “o valor estético do choque e terror”. As opiniões da escritora sobre a tradição gótica não são as mais favoráveis. Condescendente, ela especula se haveria algo mais do que “apetites grosseiros” no amor que leitores manifestam por uma literatura de tão baixa qualidade estética, e saúda que, na atualidade, os efeitos de terror sejam produzidos “através de meios mais sutis”.

# XIV ROMANCE GÓTICO

Virginia Woolf

Tradução de Lucas G. Pick  
Revisão técnica de Júlio França

O bom senso de Edith Birkhead, ao manter sua sanidade em situações nas quais muitos a perderiam, é algo a ser admirado. Ela leu inúmeros livros sem ser sufocada. Ela analisou inúmeros enredos sem sentir-se nauseada. O seu senso de literatura não foi extinguido pelas cestas cheias de romances velhos empilhados no topo. Pois sua “tentativa de traçar a origem do romance gótico e do conto de terror” tem necessariamente a levado a tatear por porões e sótãos onde a luz é fraca e a poeira é densa. O ato de delinear a formação de uma vertente na densa meada da literatura é recompensador. Mas a senhorita Birkhead talvez tivesse aumentado a relevância de seu trabalho se tivesse ampliado seu estudo para incluir discussões críticas sobre o valor estético do choque e terror, e ousasse analisar o gosto que demanda esse tipo específico de estímulo. Porém sua narrativa é legível o suficiente para fornecer ao pesquisador material para desenvolver a investigação ainda mais.

Por já ser estabelecido que o romance gótico foi introduzido por Horace Walpole com *O Castelo de Otranto* em 1764, não há por que confundi-lo com o romance de Spenser ou de Shakespeare. É um parasita, uma comodidade artificial, produzido parcialmente como piada, como reação contra o estilo atual, ou como forma de alívio dele. Ao pensarmos nos romancistas góticos mais famosos — Clara Reeve, Ann Radcliffe, Monk Lewis, Charles Maturin, Sarah Wilkinson —, sorrimos com as visões absurdas que

eles conjuram. Devemos, talvez, nos parabenizar por nossa evolução. Contudo, visto que nossos antepassados compraram duas mil cópias de *The Beggar Girl and Her Benefactors* no dia de sua publicação, pagando trinta e seis xelins pelos sete volumes, deve ter existido algo no lixo que fosse apetitoso, ou os apetites em si que eram grosseiros. É apenas educado oferecermos aos nossos antepassados o benefício da dúvida. Vamos tentar nos colocar em seus lugares. Os livros que faziam parte de uma biblioteca simples no ano de 1764 eram, provavelmente, *Vanity of Human Wishes*, de Johnson, os poemas de Gray, *Clarissa*, de Richardson, *Cato*, de Addison, e *Essay on Man*, de Pope. Não há como desejar companhias mais prestigiadas que essas. Ao mesmo tempo, poucos críticos entendem que o amor pela literatura é, no início, comumente despertado não pelos livros bons, mas sim pelos ruins. Será estranho o dia em que toda leitura for feita em bibliotecas e nenhuma no transporte público. No século XVIII, deve ter existido um grande público que não tinha interesse nos méritos literários da época; e, se refletirmos sobre quão longos e desprovidos de distração os dias eram, a existência de uma escola de escritores que cresceram em desafio aos mestres de seu tempo não deveria nos surpreender. Horace Walpole, Clara Reeve e Ann Radcliffe viraram as costas à sua época e mergulharam na encantadora obscuridade da Idade Média, que era muito mais rica em castelos, barões, fossos e assassinatos.

O que Horace Walpole começou parcialmente de brincadeira foi continuado com seriedade e poder por Ann Radcliffe, cuja consciência disso é evidenciada pela sua dificuldade de explicar seus mistérios depois de concluídos. O corpo humano “deteriorado e desfigurado pelos vermes, que estavam visíveis nos traços e nas mãos” acaba sendo uma imagem de cera posicionada para cumprir uma promessa. Mas não é de se surpreender que uma romancista perpetuamente destinada a inventar mistérios e depois a explicá-los não encontre prazer no refinamento da arte. “As heroínas de senhorita Radcliffe”, diz Birkhead, “se parecem com nada mais que uma fotografia composta na qual todas as características distintivas se fundem em uma imagem sem expressão.” O mesmo problema pode ser encontrado na maioria dos livros de sensação e aventura, e é, afinal, inerente à trama, já que é pouco provável que uma moça que esperava encontrar uma bela paisagem e é confrontada por um homem nu coberto

de vermes faça algo além de berrar e desmaiar. E mulheres que berram e desmaiam fazem isso da mesma maneira.

Essa é uma das razões pelas quais é extremamente difícil escrever uma história de terror que continue chocante e não se torne primeiro insípida e depois ridícula. Até mesmo Sarah Wilkinson, que escreveu que “Adeline Barnett tinha pele clara como lírio, era alta como um pinheiro, seus olhos escuros brilhavam como diamantes, e ela se movia com o ar majestoso de uma deusa”, teve que ridicularizar seu próprio estilo favorito antes disso. Scott, Jane Austen e Peacock desceram de seus tronos para rir do absurdo da convenção e a fizeram tomar refúgio no subterrâneo. Pois ela floresceu no subterrâneo durante todo o século XIX e, hoje, se pode comprar um descendente reconhecível de *The Mysteries of Udolpho* por seis pence na livraria. E Adeline Barnett não está defunta, de forma alguma. Atualmente, é provável que ela seja a filha de um conde qualquer; perversa, pintada, parte da sociedade. Entretanto, se você a chamar de Adeline de Wilkinson, ela terá que responder mesmo assim.

Seria um belo exercício de discernimento decidir o ponto exato em que o romance se torna gótico e a imaginação se torna disparate. Em *Kubla Khan*, as passagens de Coleridge sobre a mulher em prantos por seu amante demônio são um exemplo perfeito do uso bem-sucedido da emoção. O difícil, como Birkhead mostra, é saber quando parar. Em comparação, o humor é fácil de controlar; a psicologia é laboriosa demais para ser repetida com frequência; mas um talento para romance escapa facilmente de controle e, cruelmente, faz quem o possui cair no descrédito. Maturin e Monk Lewis exageraram nos horrores, fazendo até a própria Radcliffe parecer calma e equilibrada. E eles pagaram o preço. A moça com cabeça de esqueleto, o cavalheiro vampiro, a tropa inteira de monges e monstros que antes congelavam e aterrorizavam agora balbuciam em um armário escuro do salão dos criados. Hoje, nos orgulhamos do fato de que o efeito é produzido através de meios mais sutis. São os fantasmas dentro de nós que nos apavoram, e não os corpos de barões em decomposição ou as atividades subterrâneas de *ghouls*. Porém o desejo de expandir nossos limites, de sentir agitação sem perigo, e de escapar para o mais longe possível dos fatos da vida nos faz flertar perpetuamente com os elementos arriscados e misteriosos do desconhecido. A ciência, como Birkhead sugere, modificará

o romance gótico do futuro com o avião e o telefone. Alguns dos nossos romancistas mais ousados já fizeram uso da psicanálise para alarmar e consternar. E tais perigos já acompanham o uso do anormal na ficção — ouve-se que a geração mais jovem reclama que o horror em *A Outra Volta do Parafuso* é inofensivo e convencional demais para lhes arrepiar um único fio de cabelo. Mas seria possível dizermos que Henry James era um gótico?



## ELLEN GLASGOW

(1873-1945)

Ellen Glasgow foi uma escritora estadunidense, vencedora do prêmio Pulitzer em 1942 pelo romance *In This Our Life* (1941). Nascida em uma família abastada e influente de Richmond, Virgínia, fez de seu estado natal o pano de fundo para a maioria de seus livros. Suas narrativas ajudaram a afastar a literatura sulista norte-americana de seu sentimentalismo característico, e, por essa razão, ela é considerada uma das pioneiras do realismo na região.

Em 1943, Glasgow recebeu a medalha Howells pela American Academy of Arts and Letters, estabelecendo-se como uma das autoras mais distintas do período. Publicou vinte romances, uma coleção de poemas, um livro de contos e um de crítica literária, *A Certain Measure: An Interpretation of Prose Fiction*, em 1943. Entre suas obras mais conhecidas estão *The Voice of the People* (1900), *Barren Ground* (1925) e *The Romantic Comedians* (1926).

Publicado em 1935 no *The Saturday Review of Literature*, “Heróis e Monstros” é um pequeno artigo em que Ellen Glasgow defende uma perspectiva realista para a literatura do sul dos Estados Unidos, mas que não ignore “todas as ervas daninhas que crescem e se espalham”. Para a autora, os escritores da região eram “incuravelmente românticos”, e muito pouco separava o fabuloso herói sulista do passado do fabuloso monstro sulista de Faulkner. Em uma visada profundamente gótica, Glasgow diz que o mundo moderno, após sua recente fuga da superstição, estaria tentando “escapar de nossas sombras sob a ilusão de que estamos fugindo do passado. Mas é tão inútil fugir do passado quanto fugir daquilo a que chamamos vida”.

## HERÓIS E MONSTROS

# XV

*Ellen Glasgow*

Tradução de Diorgi Giacomolli  
Revisão técnica de Júlio França

Trinta anos atrás, eu me opus ao idealismo evasivo dos romances americanos. Hoje em dia, eu me oponho à violência sem objetivo. Não que eu me oponha à evasão ou à violência como material de ficção, desde que todo o tecido não seja cortado, como dizem as costureiras, no viés, e enrolado em estilo uniforme em torno do manequim. Mas sempre que vejo os rebeldes profissionais contra a sofisticação se aquecendo naquela luz sinistra, tão em voga atualmente entre os sofisticados, lembro com um sorriso a tempestade local que se deu após o meu primeiro modesto esforço para derrubar uma convenção literária.

Assim, me ocorre que o sabor da verdade pura, extraído de uma longa e às vezes amarga experiência, pode não ser nocivo hoje. Pois, de todas as ervas daninhas que crescem e se espalham pelo solo do Sul, a verdade pura é a mais difícil de servir sem molho. Além disso, não existe hoje no Sul, nem nunca existiu, um tratamento da verdade na ficção tão claro e amplo que pudesse ser chamado, com justiça, de uma escola do realismo. Existem, sem dúvida, alguns realistas dispersos, tão solitários quanto a sinceridade em qualquer campo, que vivem em outro lugar que não a Terra das Fábulas, habitada por fadas e *goblins*. Mas os *goblins* são tão irreais quanto as fadas; e, sob a tinta vermelha e o carvão, o bicho-papão<sup>1</sup> é o nosso velho e maltratado amigo Jack, o

1 No original, “Raw-Head-and-Bloody-Bones”. (N. O.)

Matador de Gigantes. Continuamos incuravelmente românticos. Somente uma nuvem de fumaça separa o fabuloso herói sulista do passado do fabuloso monstro sulista do presente — ou os ternos sonhos de James Lane Allen dos fantásticos pesadelos de William Faulkner.

Portanto, abrindo mão de tomar parte nisso, atiro uma flor de magnólia aos intrépidos romancistas que conquistaram boas reputações sulistas no Norte — o único clima, ao que parece, que alguma vez foi favorável às reputações literárias sulistas. Para me limitar a alguns dos notáveis sucessos da primavera, parabenizo a srta. Chilton, a srta. Roberts, o sr. Wolfe, o sr. Faulkner, o sr. Berry Fleming, o sr. Hamilton Basso. Dou as boas-vindas à brilhante reafirmação de coragem do sr. Stark Young na derrota. Saúdo a vida esplêndida de Lee por dr. Freeman, que restaurou não apenas a biografia pura nas letras inglesas — após um período de muitos prazeres e de vida leve —, mas também a palavra obsoleta “dever” para a língua americana. E estou convencida de que nada — a menos que se volte a crer em Papai Noel — poderia conferir maior felicidade a um mundo libertado do que a ressurreição milagrosa do senso do dever. Em uma época de paixões, em que precisamos da tônica de uma literatura estimulante, o caráter se tornou uma quantidade perdida na ficção, e nós sentimos falta daquele toque pleno, claro e dominante da mente disciplinada. Nosso próprio vocabulário lamenta e clama por isso.

Passando das tradições formais no livro do sr. Young, que é mais história do que romance, para a inflamada turbulência de impulsos no romance sulista contemporâneo, perguntamo-nos imediatamente: o que resta do padrão? Teria a vida sulista — ou apenas a ficção sulista — se tornado uma sensibilidade vasta e desordenada? Não há horizonte no Sul além de Joyce? Onde está aquele “passado imoderado” celebrado na leal “Ode to the Confederate Dead”, de Allen Tate? Será que “o sal do sangue deles” vazou em uma centelha de espuma iridescente nos pântanos? A derrota sempre parece mais nobre do que a vitória? Ou toda a tediosa produção em massa de degeneração em nossa ficção — o atual evangelho literário de futilidade e desespero — é apenas um único sintoma das neuroses infligidas a seus escravos pelo dinamo conquistador?

Acho que já respondemos à maioria dessas perguntas. Não apenas o Sul, mas todo o mundo moderno, após sua recente fuga

ousada da superstição, está de fato tremendo diante de sua própria sombra. Estamos tentando escapar de nossas sombras sob a ilusão de que estamos fugindo do passado. Mas é tão inútil fugir do passado quanto fugir daquilo a que chamamos vida. Aonde quer que vamos, ainda carregamos vida, e aquela raiz da vida que é o passado, em nossas memórias tribais, em nossos nervos, em nossas artérias. Tudo o que podemos fazer é negar ou distorcer a aparência mutante do que conhecemos como realidade. E assim a fantasia das abominações roubou as orgulhosas palafitas dos românticos. Tomando emprestada a expressão divertida de Gerald W. Johnson, a ficção sulista “vem a passos largos”, como antigamente, só que agora está cruzando um pântano em vez de um campo de batalha. Mais longe, para além dos autênticos mestres do horror, ela pressiona e empurra as filas de ambiciosos amadores, que se imaginam realistas porque provaram um ensopado de carne estragada. Mas é preciso mais do que carne estragada para criar realismo. Requer, entre outros atributos, uma filosofia experiente e uma visão madura da vida.

Há trinta anos participo na cena literária americana, seja como operária na vinha, seja como um corvo coaxando sobre um busto de Palas. Em todos esses anos, descobri que a única lei permanente na arte, como na ordem social, é a lei da mudança. Embora possa ser verdade que não podemos mudar a natureza humana, a história prova em cada página, como observou o sr. John Chamberlain, que podemos — e constantemente o fazemos — mudar o comportamento humano. Eu vi tendências na ficção e no comportamento mudarem, se alterarem e desaparecerem enquanto as assistíamos. Já testemunhei reputações inflando, explodindo e murchando como se fossem trapos úmidos de borracha. E já pude ver, não sem diversão sarcástica, o equilíbrio de poder nas letras americanas passar da mediocridade refinada com pelos no rosto para a mediocridade truculenta com cabelo no peito.

Por essas e outras razões, a última posição que eu assumiria é a de única defensora da espécie humana na ficção moderna. Não precisei ver a guerra de perto para saber que existe mal no mundo. Não precisei de nenhuma “economia planejada” para me provar que esse mal é feito por nós mesmos. Pode ser verdade, como nos asseguram nossos romancistas mais populares, que estejamos condenados. Pode ser verdade que tudo esteja perdido para nós, exceto a desintegração moral e física, e que devamos

nos apressar, enquanto ainda é dia, para aproveitar essa rica colheita literária. Isso, repito, pode ser verdade. Pode-se apontar para a vida e provar qualquer coisa; tudo depende de como se aponta. Pode ser que o próprio desespero seja vital, forte ou até mesmo corajoso; embora apenas os vermes consigam sobreviver ao frio úmido da negação. Poucas coisas, porém, são mais certas do que isso: a literatura que rasteja por muito tempo no atoleiro perderá finalmente a capacidade de ficar em pé. Do outro lado da deterioração está a morte de uma cultura.

Mas, mesmo assim, quando o pior já foi escrito, acaba que cair lutando contra o inevitável não é um destino ignóbil — nem mesmo um destino infeliz. Isso é um triunfo da vontade, não uma rendição; e, se nada mais agradável puder ser dito do inevitável, pelo menos vale a pena lutar. O que quer que a ficção contemporânea possa pensar sobre o amor, o mundo mostrou desde o início que ama os lutadores. E nem o impulso para algo melhor, ou para algo diferente, ao menos, é algo exclusivo da humanidade; ele existe por toda a natureza. Esquecemos muito facilmente que a conquista mais antiga registrada sobre o destino foi alcançada por um peixe. Hoje em dia, enquanto ficamos intrigados ao ver o ser humano se movimentando em direção ao lodo, é bom nos lembrarmos de nosso primeiro ancestral revolucionário, aquele “peixe insano”, tão amorosamente comemorado pelo sr. James Branch Cabell, “que de alguma forma desenvolveu a ideia de que era seu dever viver na terra e, eventualmente, conseguiu fazê-lo”. Certamente essa grande façanha merece um memorial mais apropriado do que a barbárie sofisticada e o culto sentimental da corrupção.

O peixe revolucionário não salta mais. Embora a palavra Revolução esteja no ar, o espírito verdadeiro tem carências. Em vez disso, respiramos em uma sensação sufocante de futilidade. Aquela esperança liberal com a qual sonhávamos na época em que eu era jovem parece não ter conquistado melhor liberdade do que uma era de pequenas modas passageiras e o direito de gritar palavrões na rua. Não é por caprichos como esses que os seres humanos se unem e vivem ou morrem felizes. A verdadeira revolução pode terminar em uma vala ou em ruínas; mas deve começar nas estrelas. Deve haver felicidade, como Wordsworth descobriu, naquele amanhecer, “com a natureza humana parecendo ter nascido de novo”.

Não estou pedindo ao romancista da escola do gótico sulista que mude seu assunto. O gótico como gótico, e não como pseudorealismo, ocupa um lugar importante em nossa ficção. Além disso, sei muito bem que o romancista nato não escolhe a sua temática; ele é escolhido por ela. Tudo o que peço a ele é que lide tão honestamente com os tecidos vivos quanto agora lida com a decomposição, para lembrar-se de que as cores da putrefação não têm maior validade hoje em dia, ou em qualquer época, do que — digamos, para ser bastante ousada — as virtudes cardeais. Pois, como escreveu um grande filósofo moderno: “Um fim honroso é a única coisa que não pode ser tirada de um homem.”



## PARTE QUATRO

### ROMANTISMO SOMBRIO

No século XIX, que será tradicionalmente compreendido como dominado pela visão de mundo e pela sensibilidade romântica, as narrativas góticas passariam por um primeiro processo de transformações. Isso não significa que a maquinaria estabelecida por Walpole, Radcliffe e Lewis não tenha continuado a ser imitada ao longo deste período, e sim que o gótico passou por mudanças, inovações e renovações em seu diálogo com as tendências românticas.

Observa-se, por exemplo, um movimento de internalização das narrativas, que passam a tematizar os limites das convenções sociais e as noções de interioridade e indivíduo: as paisagens sombrias e melancólicas do sublime tornaram-se marcos externos dos estados mentais e emocionais interiores. Outro traço romântico nas narrativas góticas do período é a ascensão de um tipo de personagem heroico — normalmente um pária social — que é simultaneamente vítima e vilão.

Ao contrário do que acontecia na literatura radcliffiana, um vilão, por sinal, já não é a causa do mal e do terror — não é uma figura que, se eliminada, poderia levar à restauração da ordem. Sua posição pede compreensão e respeito. O verdadeiro mal é a tirania, a corrupção, o preconceito, identificado em certas figuras — frequentemente aristocráticas — e em instituições de poder, que se manifestam em hierarquias, em normas sociais e na religião.

O gótico também se ramificou no romance histórico, sendo o romantismo popular de Walter Scott um de seus exemplares mais representativos. Scott incorporou as formas, os ambientes e as aventuras mais extravagantes do relato gótico dentro das fronteiras do relato histórico. Do mesmo modo, poetas fundamentais do romantismo foram afetados pelo gótico. Blake, Coleridge, Shelley, Byron e Keats desempenharam papel central na formação do gótico da época, articulando imagens de terror que exerceriam uma influência poderosa sobre a literatura sombria a partir de então.



# MARY SHELLEY

(1797-1851)

Mary Wollstonecraft Shelley foi uma contista, romancista e ensaísta inglesa, filha da filósofa e feminista Mary Wollstonecraft e do romancista e ensaísta político William Godwin. Cresceu imersa em um contexto intelectual efervescente e, em 1816, casou-se com o poeta romântico Percy Bysshe Shelley.

A autora publicou diversas obras, que vão de romances históricos, como *Valperga* (1823) e *The Fortunes of Perkin Warbeck* (1830), a narrativas de ficção científica, como o pós-apocalíptico *The Last Man* (1826), que trata de um mundo arrasado por uma doença devastadora. Ela ainda foi responsável, após a morte de Percy, por editar os textos póstumos e os *Poetical Works* (1839) do marido, com longas e inestimáveis notas sobre a obra. Mary Shelley ficaria mais conhecida, contudo, por seu célebre romance de estreia, *Frankenstein; ou O Prometeu Moderno* (1818), uma narrativa que, além de fazer parte da tradição gótica, é considerada obra embrionária da ficção científica.

Selecionamos para esta antologia dois ensaios de Shelley. O primeiro é o prefácio à terceira edição de *Frankenstein*, publicada em 1831. Nele, a escritora narra a famosa e anedótica origem do romance durante férias na Suíça, acompanhada por Percy, John Polidori e Lord Byron. Escrito treze anos após a primeira edição da obra, o texto não apenas respondeu àqueles que questionavam o fato de uma jovem de dezoito anos ter tido a capacidade de criar um romance tão assombroso, mas também desvelou a origem onírica da história.

Em “Sobre Fantasmas” (1824), Shelley reflete sobre a nossa crença em fantasmas, entidades cuja existência ia deixando de ser incontestável para ser cada vez mais questionada pelas mentes racionais do século XIX. Assim sendo, ela se pergunta: seria realmente verdade que nenhum de nós acredita mais em fantasmas? Mesmo à “meia-noite em uma casa solitária”?

## PREFÁCIO À TERCEIRA EDIÇÃO DE *FRANKENSTEIN*

Mary Shelley

Tradução de Hélder Brinate  
Revisão técnica de Júlio França

Ao selecionarem *Frankenstein* para integrar uma de suas séries, os editores das Standard Novels<sup>1</sup> expressaram o desejo de que eu lhes fornecesse algumas informações sobre as origens da história. Estou disposta a atendê-los, pois, dessa maneira, darei uma resposta geral à pergunta frequentemente a mim feita: como eu, então uma jovem moça, pude conceber e desenvolver uma história tão hedionda? É verdade que não me agrada revelar minha intimidade publicamente, mas, considerando que minha explicação aparecerá apenas como um suplemento a uma antiga composição e se restringirá apenas a tópicos concernentes à minha posição enquanto autora, dificilmente posso acusar alguma invasão pessoal.

Não é de se admirar que, sendo filha de duas célebres personalidades literárias, uma inclinação para a escrita tenha despertado em mim desde tenra idade. Quando criança, já me arriscava em alguns rascunhos e, durante as horas de recreação, meu passatempo favorito era “escrever histórias”. Ainda assim, tinha

<sup>1</sup> Henry Colburn e Richard Bentley começaram a série das Standard Novels com o objetivo de oferecer, a um público mais amplo, obras ficcionais populares cujas edições ou estavam esgotadas ou estavam disponíveis apenas em edições caras e em vários volumes. O procedimento editorial exigia, quando possível, que o autor revisasse o romance a ponto de gerar um novo *copyright* da publicação, que era comprado por Colburn e Bentley. A série das Standard Novels foi um marco na indústria editorial do século XIX. (N. T.)

um passatempo mais querido do que esse: construir castelos no ar — o prazer de sonhar acordada —, a tendência de me deixar levar pelo fluxo dos pensamentos, sempre com a intenção de criar uma sucessão de incidentes imaginários. Meus sonhos eram, a um só tempo, mais fantásticos e mais agradáveis que meus textos. Nesses últimos, era uma acurada imitadora — escrevia mais como os outros haviam escrito do que passava ao papel as sugestões da minha própria mente. Aquilo que eu escrevia tinha, ao menos, um leitor específico — meus amigos e companheiros de infância —, mas os meus sonhos eram somente meus. Não os revelava a quem quer que fosse. Eram meu refúgio quando estava chateada — meu maior prazer nos momentos livres.

Vivi a maior parte da minha infância no interior e passei um tempo considerável na Escócia. Visitei, ocasionalmente, locais bastante pitorescos, entretanto minha residência habitual ficava na deserta e sombria costa norte do Tay, perto de Dundee. Deserta e sombria é como a vejo agora; naquela época, porém, não era bem essa a minha impressão. A costa era um refúgio de liberdade, uma aprazível região onde eu podia conviver livremente com as criaturas que minha imaginação criava. Naquele tempo, eu escrevia, mas num estilo muito comum. Foi sob as árvores que cresciam em nossas terras ou nos ermos flancos das montanhas sem vegetação que nasceram e se desenvolveram minhas páginas mais autênticas, os elevados voos da minha imaginação. Não fiz de mim mesma a heroína das minhas narrativas. A vida, se tratando de minha pessoa, era muito banal. Era-me impossível imaginar que desventuras românticas e eventos maravilhosos seriam meu destino. Eu não estava, contudo, confinada à minha própria identidade e podia povoar as horas com criações bem mais interessantes para mim, àquela idade, que as minhas próprias sensações.

Depois disso, minha vida tornou-se mais atarefada, e a realidade tomou o lugar da ficção. No entanto, meu marido mostrou-se desde sempre muito ansioso para que eu me mostrasse digna de minha filiação e que, assim, me inscrevesse na página da fama. Estimulava-me, a todo o momento, a trabalhar para adquirir uma reputação literária, pela qual então também me interessava, embora tenha me tornado completamente indiferente a ela. Àquela época, ele desejava que eu escrevesse não porque tivesse a ideia de que eu pudesse produzir algo de verdadeiro valor, mas

para que ele próprio pudesse julgar até que ponto eu seria capaz de criar algo de maior qualidade no futuro. Ainda assim, nada escrevia. As viagens e os cuidados com a família ocupavam meu tempo. Os estudos, por meio de leituras ou por meio do convívio com meu marido, que era bem mais culto do que eu, eram toda a atividade literária com a qual estava envolvida.

No verão de 1816, visitamos a Suíça e nos tornamos vizinhos de Lord Byron. No início, passamos nossas horas de lazer no lago ou passeando por suas margens. Lord Byron, por sua vez, escrevia o terceiro canto de *Childe Harold* e era o único entre nós a pôr suas ideias no papel. Estas, que ele frequentemente nos mostrava, tinham toda a luz e a harmonia da poesia e pareciam retratar divinamente as glórias do céu e da terra, cujas influências compartilhávamos com ele.

O verão revelou-se, contudo, úmido e nada agradável: inúmeras vezes, uma chuva incessante nos confinou em casa durante dias. Chegaram a nossas mãos alguns volumes de histórias de fantasmas traduzidas do alemão para o francês. Entre elas, havia a *History of the Inconstant Lover*,<sup>2</sup> cujo personagem, acreditando abraçar a mulher que tomara como esposa, viu-se nos braços do pálido fantasma daquela a quem tinha abandonado. Havia também a narrativa sobre uma dinastia fundada por um pecador, que estava amaldiçoado a dar o beijo da morte em todos os filhos mais jovens de sua condenada linhagem assim que eles atingissem a maturidade. Seu vulto gigantesco e sombrio — que, como o fantasma de Hamlet, trajava uma armadura completa, tendo, porém, a viseira levantada — era visto à meia-noite, sob a claridade intermitente da lua, avançando lentamente pela tenebrosa avenida. O vulto se perdia sob as sombras dos muros do castelo; mas logo um portão se abria, passos se ouviam, a porta da câmara se descerrava, e ele avançava até o leito daqueles jovens na flor da idade, embalados em um sono tranquilo. Uma tristeza eterna se estampava em sua face enquanto se inclinava e beijava a fronte dos meninos, que, então, murchavam como flores arrancadas do caule. Não mais reli essas narrativas, porém seus episódios conservam-se tão nítidos em minha memória que é como se eu os tivesse lido ontem.

<sup>2</sup> A escritora se referia a *La Morte Fiancée or The Corpse Bride*, de Friedrich August Schulze. (N. O.)

“Cada um de nós escreverá uma história de fantasmas”, disse Lord Byron. A proposta foi aceita. Éramos quatro. O nobre autor deu início a um conto, um fragmento que foi impresso ao final de seu poema sobre Mazepa. Shelley, mais apto a incorporar ideias e sentimentos ao esplendor de imagens brilhantes e à música dos versos mais melódicos que adornam nosso idioma do que a inventar a maquinaria de uma narrativa, começou a escrever baseando-se nas suas experiências de juventude. O pobre Polidori teve uma ideia terrível sobre uma dama que teria uma caveira como cabeça, punição recebida por ter espiado, através de um buraco de fechadura — não me recordo exatamente para ver o quê —, algo com certeza muito impactante e mau. Então, quando ela foi reduzida a uma condição pior do que a do renomado Tom de Coventry,<sup>3</sup> Polidori não soube que destino lhe dar, sendo obrigado a despachá-la para o túmulo dos Capuletos, o único lugar que parecia apropriado à dama. Os ilustres poetas, incomodados com a trivialidade da prosa, rapidamente também abandonaram aquela tarefa que lhes era incompatível.

Dediquei-me a *pensar em uma história* — uma história à altura daquelas que nos inspiraram a empreender tal atividade. Uma narrativa capaz de expor os misteriosos medos da nossa natureza e de despertar horrores intensos — uma narrativa que amedrontasse o leitor a ponto de o fazer recluir o olhar seu entorno, capaz de congelar seu sangue e de acelerar seus batimentos cardíacos. Se eu não conseguisse cumprir tais propósitos, minha história de fantasmas seria indigna desse nome. Pensei e ponderei em vão. Senti aquela total incapacidade inventiva, a suprema miséria que os autores experimentam quando absolutamente Nada responde a nossas ansiosas invocações. “Já pensou em alguma história?”, perguntavam-me todas as manhãs, e, em cada uma delas, via-me forçada a responder com uma mortificante negativa.

3 Mary Shelley refere-se a “Peeping Tom”, personagem da lenda anglo-saxã de Lady Godiva. A tradição popular narra que Lady Godiva, sensibilizada com a situação da população de Coventry, que sofria com os altos impostos cobrados por Leofrico, seu marido, intercedeu junto deste a favor do povo. Leofrico concordou com o pedido, cumprindo com ele desde que se obedecesse a uma condição: Lady Godiva cavalgaria nua pelas ruas de Coventry enquanto todos os moradores deveriam se trancar em suas casas até que ela passasse. Somente uma pessoa, “Peeping Tom” (expressão inglesa que se refere a indivíduos que sentem prazer sexual ao observarem secretamente pessoas que se despem ou praticam atividade sexual), teria ousado olhá-la, ficando cego como consequência. Ao final da história, Leofrico retira os impostos mais altos. (N. T.)

Para falar em estilo sanchiano,<sup>4</sup> tudo precisa de um começo; e esse começo está necessariamente relacionado a algo anterior. Os hindus creem que o mundo é sustentado por um elefante que, por sua vez, se mantém em cima de uma tartaruga. A invenção, isso deve ser humildemente admitido, não consiste em criar a partir do nada, mas a partir do caos. A matéria-prima deve, em primeiro lugar, estar à nossa disposição: a criatividade pode dar forma a substâncias obscuras e disformes, mas não pode materializar a própria substância. Em todas as questões relativas à descoberta e à invenção, mesmo aquelas restritas ao âmbito da imaginação, recordamo-nos continuamente da história do ovo de Colombo.<sup>5</sup> A invenção consiste na capacidade de dominar todas as nuances de um assunto e na força para moldar e adaptar as ideias que daí emergirem.

Diversas e demoradas foram as conversas entre Lord Byron e Shelley, das quais eu era uma ouvinte devota, porém praticamente

4 Menção ao personagem Sancho Pança de *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes. Nesse contexto, o adjetivo “sanchiano” refere-se a algo óbvio e lugar-comum. (N. O.)

5 Mary Shelley usa a expressão “ovo de Colombo” para aludir ao fato de que a imaginação e a criação artísticas, além de terem origens específicas, não surgem abruptamente, devendo ser idealizadas e concretizadas por alguém. A história por trás desse termo é controversa e apresenta, ao menos, duas versões. Narra-se que Cristóvão Colombo, em um banquete comemorativo pela “descoberta” da América, foi perguntado se acreditava que outra pessoa teria sido capaz de descobrir o Novo Mundo caso ele não o tivesse feito. Para explicar, Colombo desafiou os presentes a colocarem um ovo de galinha em pé. Daquelas que aceitaram o desafio, ninguém obteve sucesso. Colombo, então, mostrou a solução: bateu o ovo levemente contra a mesa, quebrando um pouco a casca de forma que essa parte se achatasse e o ovo pudesse ficar de pé. Ao contestarem-no dizendo que qualquer um teria conseguido lograr êxito caso tivesse agido dessa maneira, Colombo concordou com o caso e acrescentou que, após ter mostrado o meio para colocar o ovo de pé e o caminho para chegar ao Novo Mundo, qualquer um poderia segui-lo, sendo, porém, necessário um pioneiro, aquele que teria tido a ideia e a colocado em prática pela primeira vez. Conta-se, no entanto, que não teria sido Colombo o responsável pelo truque do ovo, mas o arquiteto Filippo Brunelleschi. Este, desobedecendo às exigências dos governantes de Florença, recusou-se a mostrar o modelo que havia projetado para o domo da Catedral de Santa Maria del Fiore e desafiou um grupo de arquitetos a colocar um ovo em pé. As tentativas foram falhas e, então, Brunelleschi fez o mesmo truque que Colombo teria feito. Houve protestos contra o procedimento adotado, alegando os arquitetos que eles também o teriam conseguido fazer daquela forma. Filippo respondeu que, de forma semelhante, poderiam construir o domo depois de olharem seu projeto. Dessa forma, Filippo Brunelleschi fora o responsável pela construção do domo. (N. T.)

muda. Durante uma delas, discutiram-se inúmeras doutrinas filosóficas, como aquelas sobre a natureza do princípio da vida, e se haveria probabilidades de que, num dia, ela fosse descoberta e revelada. Eles discorriam acerca dos experimentos do dr. Darwin<sup>6</sup> (refiro-me não ao que o doutor realmente fez ou disse ter feito, porém ao que então se dizia que ele havia feito, o que era mais próximo de meus objetivos), e como ele preservava um pedaço de macarrão aletria<sup>7</sup> em um pote de vidro até que, por meio de algo extraordinário, a massa começasse a se movimentar voluntariamente. Não era assim, afinal, que a vida seria criada. Talvez um cadáver pudesse ser reanimado; o galvanismo já tinha dado indícios de tais coisas: talvez as partes que compõem uma criatura pudessem ser manufaturadas, unidas e providas de calor vital.

A conversa adentrou a noite, e já era bem tarde quando nos retiramos para descansar. Ao deitar a cabeça sobre o travesseiro, não consegui dormir, mas seria errôneo afirmar que pensava. Minha imaginação, indomável, me possuiu e me guiou, dotando as sucessivas imagens que surgiam na minha mente com uma vivacidade muito além dos limites habituais dos simples devaneios. Eu vi — com olhos fechados, mas com aguçada visão mental —, eu vi o pálido estudante de artes profanas ajoelhado ao lado da coisa que criara. Vi a hedionda forma fantasmática de um homem ali deitado, que, então, ao ser submetido à ação de alguma máquina poderosa, mostrou sinais de vida e agitou-se desajeitadamente, como se estivesse meio vivo e meio morto. Deveria ter sido assustador, pois teria que ser absolutamente assustadora a emoção gerada por qualquer trabalho humano que zombasse do formidável mecanismo inventado pelo Criador do mundo. O artista

6 Trata-se de Erasmus Darwin (1731-1802), o avô paterno de Charles Darwin. A referência é provavelmente à sua última obra, *The Temple of Nature; or, The Origin of Society: A Poem, with Philosophical Notes*, publicada postumamente em 1803. A menção atesta a grande importância desse trabalho para a estruturação conceitual de *Frankenstein*, particularmente para os interesses científicos de Victor Frankenstein e de Robert Walton pela ligação eletromagnética. (N. T.)

7 No original, *vermicelli*, que poderia também ser traduzido para o português como “macarrão cabelo de anjo”. Na Itália, contudo, a palavra se refere a um tipo de espaguete mais grosso, e não mais fino, como o são a aletria e o cabelo de anjo no Brasil. Mas a curiosidade da passagem reside no fato de que Mary Shelley talvez tenha se confundido, pois Erasmus Darwin, em *The Temple of Nature* (1803), fala em *Vorticella* (um tipo de protozoário), e não *vermicelli*. Naturalmente, a escritora pode ter sido induzida ao engano por conta do significado da palavra em italiano, “pequenos vermes”. (N. O.)

aterrorizar-se-ia diante de seu próprio êxito e fugiria, horrorizado, daquela sua abominável obra. Ele teria esperanças de que, abandonada à sua própria sorte, a frágil centelha de vida que havia transmitido à criatura se desvaneceria; de que aquela coisa, dotada de uma animação tão imperfeita, retornaria a seu estado de matéria morta; e de que ele poderia dormir acreditando que o silêncio da sepultura extinguiria para sempre a existência transitória do cadáver hediondo ao qual tinha dado vida. Adormece, mas é acordado; abre seus olhos; depara-se com a monstruosa coisa ao lado de sua cama, abrindo as cortinas e olhando para ele com olhos amarelados e úmidos, mas meditativos.

Aterrorizada, abri os meus próprios olhos. A ideia apossou-se de mim de tal forma que me arrepiei de medo e quis substituir aquela medonha imagem nascida de minha fantasia pela realidade que me rodeava. Ainda consigo ver tudo aquilo: o próprio quarto, o sombrio *parquet*, as venezianas fechadas filtrando a luz da lua e a sensação de o lago vítreo e os altos Alpes brancos estarem lá fora. Não pude me livrar daquele meu medonho fantasma tão facilmente; ele ainda me assombrava. Tratei de pensar em outras coisas. Recorri à minha história de fantasmas, minha cansativa e desafortunada história de fantasmas! Oh! Se pudesse apenas inventar alguma capaz de assustar meus leitores da mesma forma que fiquei assustada naquela noite!

A ideia que me surgiu a seguir foi rápida como a luz e me alegrou com a mesma intensidade: “Encontrei! O que tanto me aterrorizou também aterrorizará os outros; preciso somente descrever o espectro que me assombrou o sono.” Pela manhã, anunciei que *havia pensado em uma história*. Naquele mesmo dia, comecei a escrever, “Era uma noite lúgubre de novembro...”, transcrevendo meramente os tétricos terrores do sonho que tivera acordada.

A princípio, tencionei redigir poucas páginas — um conto. Shelley, no entanto, me estimulou a desenvolver a ideia, tornando-a mais extensa. Não é que minha história se deva a uma sugestão do meu marido ou a um palpito seu; mas, se não fosse por seus incentivos, ela nunca teria tomado a forma com a qual foi apresentada ao mundo. Dessa declaração, deve-se excluir o prefácio, que, conforme recordo, foi inteiramente escrito por ele.

E agora, uma vez mais, convido minha hedionda criação a seguir adiante e prosperar. Guardo uma afeição especial por esta

obra, já que é fruto de dias felizes, quando a morte e o luto não passavam de palavras que não encontravam qualquer eco em meu coração. Suas diversas páginas falam de muitas caminhadas, muitos passeios e muitas conversas dos tempos em que eu não estava só. Meu companheiro era alguém que jamais voltarei a ver neste mundo. Mas isso é um assunto pessoal; meus leitores não têm nada a ver com tais associações.

Farei apenas um último comentário sobre as alterações que fiz nesta edição. São sobretudo estilísticas. Não modifiquei parte alguma da história nem introduzi quaisquer ideias ou circunstâncias novas. Alterei a linguagem nas passagens em que sua pobreza poderia interferir no interesse da narrativa; essas mudanças ocorreram quase exclusivamente no começo do primeiro volume. Elas estão, ao longo do romance, inteiramente restritas às partes que são meros acessórios à história, deixando seu núcleo e sua substância intactos.

*Mary Wollstonecraft Shelley*

Londres, 15 de outubro de 1831.

## XVIII SOBRE FANTASMAS

*Mary Shelley*

Tradução de Amanda Leonardi  
Revisão técnica de Júlio França

*Busco fantasmas, mas eles não irão  
A mim dirigir palavra, pois falso é  
Que já existiu qualquer interação  
Entre os mortos e os vivos.*

WORDSWORTH

Que mundo diferente é este que habitamos em comparação com aquele no qual viviam os nossos antepassados! O mundo antediluviano, por onde andavam mamutes, depredado pelo megatério e povoado pela prole dos Filhos de Deus, é um tipo melhor da terra de Homero, Heródoto e Platão do que os milharais cercados e as colinas medidas dos dias atuais. O globo era então cercado por um muro que empalidecia frente aos corpos dos homens, enquanto seus pensamentos alados subiam por sobre a fronteira. Na profundidade em que se projetava à beira do muro, as imaginações dos homens, com asas de águia, mergulhavam e voavam, trazendo de volta estranhas histórias para seus crédulos ouvintes. Cavernas profundas abrigavam gigantes; pássaros como nuvens lançavam sombras sobre as planícies; enquanto ao longe, no mar, havia ilhas de serenidade, o belo paraíso de Atlântida ou El Dorado a reluzir com joias indizíveis. Onde estão agora? As Ilhas Afortunadas perderam a glória que espalhava um halo ao redor delas; pois quem poderia se considerar mais próximo da era de ouro do que aquele que toca as Ilhas Canárias em viagem à Índia? Nosso único enigma é a ascensão do Níger; o interior da Nova Holanda, nossa única terra incógnita; e nossa

única passagem misteriosa é aquela para o noroeste. Mas estas são maravilhas mansas, leões em coleiras; não atribuímos ao Mungo Park, ou ao Capitão do Hecla, qualidades divinas; ninguém imagina que as águas de um rio desconhecido borbulhem vindas de fontes do inferno; não se acredita que nenhum poder estranho guie o icebergue; nem imaginamos que algum ladrãozinho forasteiro da Baía de Botany tenha encontrado os jardins das Hespérides dentro do circuito das Montanhas Azuis. O que nos resta para sonhar? As nuvens não são mais carruagens do sol, e ele não mais banha a sua frente incandescente na banheira de Tétis. O arco-íris deixou de ser o mensageiro dos Deuses, e o trovão não é mais a sua terrível voz avisando os homens do que está por vir. Temos o sol, que foi pesado e medido, mas não compreendido; temos a assembleia dos planetas, a congregação das estrelas, e a ainda solta provisão dos ventos: tal é a lista da nossa ignorância.

Tampouco é o império da imaginação menos limitado às suas próprias criações do que naquelas outorgadas a ele pelos pobres olhos cegos de nossos antepassados. O que aconteceu com as feiticeiras com seus palácios de cristal e suas masmorras de escuridão palpável? E as fadas, com suas varinhas? E as bruxas e seus demônios? E, por último, o que aconteceu com os fantasmas, com suas mãos a acenar e suas formas fugazes, que subjogavam até mesmo o coração valente do soldado, e faziam o assassino revelar ao atônito meio-dia os velados feitos da meia-noite? Tudo isso era realidade para os nossos antepassados, em nossa mais sábia era:

Sem carácter são reduzidos  
Ao poeirento nada

Ainda assim, é mesmo verdade que não acreditamos em fantasmas? Costumavam-se contar diversas lendas tradicionais tão repetidamente, que, em sua autoridade, eram o suficiente para deixar-nos cambaleantes quando as consignávamos àquele lugar que “é como nunca tivesse sido”. Mas essas lendas saíram de moda. O sonho de Brutus tornou-se uma desilusão de seu cérebro acalorado; a visão de Lord Lyttelton é chamada de fraude; e, um por um, esses habitantes de casas abandonadas, clareiras ao luar e cemitérios da meia-noite foram expulsos de seus lugares imemoriais. Fraca é a emoção sentida quando a majestade morta da Dinamarca aparece para empalidecer as faces e perturbar a razão do seu filosófico filho.

Mas nenhum de nós acredita em fantasmas? Se esta pergunta for lida durante o dia, quando

Cada esquina, canto e abertura  
É penetrada com a insolente luz

em tal hora, o escárnio permeia as feições do meu leitor. Mas deixe ser meia-noite em uma casa solitária; pegue, eu suplico, a história da Freira Sangrenta; ou aquela da Estátua, para quem o noivo deu uma aliança e ela veio até ele para reivindicá-lo, alta e fria; ou a história do avô, que, com sua forma de sombra e lábios sem respiração, se inclinou sobre o sofá e beijou as testas de seus netos adormecidos, assim os condenando à fadada morte. Deixe todos esses detalhes serem auxiliados pela solidão, por cortinas a se agitarem, pelo vento impetuoso, por uma passagem longa e escura, por uma porta entreaberta — oh, então, verdadeiramente, outra resposta possa ser dada, e muitos pedirão para pensar melhor no assunto antes de decidir se há coisa tal qual um fantasma neste mundo, ou fora dele, caso essa fraseologia seja mais espiritual. Qual o significado desse sentimento?

De minha parte, nunca vi um fantasma, exceto em um sonho. Eu o temia em meu sono; acordei tremendo, e as luzes e as falas das outras pessoas mal foram capazes de dissipar meu medo. Há alguns anos eu perdi um amigo, e, poucos meses após sua partida, visitei a casa onde o encontrara pela última vez. Estava abandonada e, ainda que no meio da cidade, seus vastos corredores e apartamentos espaçosos causavam a mesma sensação de solidão que surtiria se a casa estivesse situada em um matagal desabitado. Andei pelos cômodos vazios no crepúsculo, e nada além de mim despertou ecos pelo soalho. As montanhas distantes (visíveis pelas janelas superiores) haviam perdido sua coloração de pôr do sol, a atmosfera tranquila tornou-se cor de chumbo conforme as estrelas douradas surgiam no firmamento, nenhum vento agitava o mirrado rio que se arrastava preguiçosamente pelo mais profundo canal de seu amplo e vazio leito, as badaladas da Ave-Maria encerraram-se, e o sino pendia imóvel no campanário aberto. A beleza revestia o mundo em repouso, e a admiração era inspirada pela beleza somente. Andei pelos cômodos permeados de sensações do pesar mais pungente. Ele havia estado lá; sua forma viva havia sido enjaulada por aquelas paredes, sua respiração havia se misturado àquele atmosfera,

seus passos estiveram naquelas pedras, pensei: a terra é uma tumba; o extravagante céu, um jazigo; e nós, nada além de cadáveres ambulantes. O vento a subir no leste soprou pelas janelas abertas, fazendo-as tremer; pensei, ouvi, senti algo — não sei o quê, mas estremei. Se o visse, ainda que por um breve momento, eu me ajoelharia até marcar as pedras com meus joelhos, assim eu disse a mim mesma, disso eu soube após um momento, mas então estremei, pasma e amedrontada. Por que motivo? Há, além de nós, algo que ignoramos. O sol a erguer o ar vaporoso cria um vácuo, e o vento se apressa a preenchê-lo — assim, além da compreensão de nossa alma há um espaço vazio; e as nossas esperanças e os nossos medos, em gentis vendavais ou terríveis redemoinhos, ocupam esse vazio. Se não fizer mais do que isso, concede, ao coração sentimental, a crença de que há influências externas olhando por nós e guiando-nos, ainda que sejam elas impalpáveis a faculdades inferiores.

Ouvi falar que, quando perguntaram a Coleridge se ele acreditava em fantasmas, ele respondeu que havia visto muitos para confiar na realidade deles — e a pessoa com a imaginação mais vívida que já conheci respondeu a mesma coisa. Mas estes não eram fantasmas verdadeiros (perdoem-me os cétricos pelo meu modo de expressão) que eles viram. Eram sombras, fantasmas irrealis. Ainda que intimidassem os sentidos, não carregavam nenhum outro sentimento às mentes de outros além da desilusão, e eram vistos da forma como podemos ver uma ilusão de ótica, a qual vemos como verdadeira com nossos olhos, mas sabemos ser falsa ao nosso entendimento. A noiva que retorna, reivindicando a fidelidade do seu noivo; a vítima de assassinato que abala o coração do assassino de maneira a causar nele remorso; fantasmas que levantam as cortinas ao pé da cama quando o relógio bate uma da madrugada; que se erguem pálidos e pavorosos do cemitério e assombram suas antigas moradas; que, quando dirigidos a palavra, respondem; e cujo frio e sobrenatural toque causa arrepios de deixar o cabelo em pé. O verdadeiro fantasma, antiquado, prenunciador, esvoaçante, deslizante, quem já viu um assim?

Conheci duas pessoas que em plena luz do dia admitiram que acreditavam em fantasmas, pois haviam visto um. Uma dessas pessoas era um homem inglês; a outra, um italiano. O segundo havia perdido um amigo amado, que apareceu para ele à noite por uns tempos, gentilmente acariciando sua face e irradiando

uma serena calma em sua mente. Ele não temeu a aparição, ainda que tenha ficado um tanto estupefato a cada noite que o fantasma deslizava para dentro de seu quarto e

*Ponsi del letto insula sponda manca.*  
[se colocava ao lado esquerdo da cama.]

As visitas continuaram ocorrendo por diversas semanas até quando, por algum incidente, ele mudou de residência, e então não viu mais o fantasma. Tal história poderia ser facilmente explicada; mas muitos anos haviam se passado, e ele, um homem de intelecto forte e viril, afirma que “viu um fantasma”.

O italiano era um nobre, um soldado, e de forma alguma um homem supersticioso: ele servira nos exércitos de Napoleão quando jovem, e estivera na Rússia, lutara e sangrara, pelo que recebeu recompensas. Sem hesitar e com grande alívio, ele narrou sua história.

Este Cavaleiro, um jovem e (um incidente um tanto milagroso) galante italiano, estava engajado em um duelo com um irmão oficial, e o feriu no braço. O motivo do duelo era trivial. Aflito, portanto, pelas consequências, ele fez companhia ao seu jovem adversário durante sua enfermidade, de forma que, quando este se recuperou, os dois tornaram-se próximos e queridos amigos. Eles foram alojados juntos em Milão, onde o jovem se apaixonou profundamente pela esposa de um músico, a qual desprezou sua paixão, de maneira que isso consumiu seu ânimo e sua saúde. Ele se absteve de todos os entretenimentos, evitou a companhia de seus irmãos oficiais, e seu único consolo era despejar suas queixas doentias de amor nos ouvidos do Cavaleiro, que lutou em vão para inspirá-lo a tornar-se indiferente à bela que o desdenhou, ou para inculcar-lhe lições de fortaleza e heroísmo.

Como último recurso, ele pediu ao amigo que pedisse licença do serviço e buscasse, fosse na mudança de cenário ou no divertimento da caça, alguma forma de se distrair de sua paixão. Certa noite, o jovem chegou para o Cavaleiro e disse: “Bem, eu pedi a licença do serviço, e devem me concedê-la amanhã cedo, então peço que me empreste a sua espingarda e alguns cartuchos, pois sairei para caçar por uns quinze dias.” O Cavaleiro prontamente entregou-lhe o que ele pediu; junto à espingarda havia algumas balas. “Levarei

essas também”, disse o jovem, “para me proteger caso algum lobo me ataque, pois pretendo adentrar fundo na floresta.”

Apesar de ter conseguido aquilo pelo qual viera, o jovem ainda permaneceu. Falou sobre a crueldade de sua dama, lamentou que ela não o permitisse sequer uma visita sem esperança — ela inexoravelmente o banira de sua vista. “Portanto”, disse ele, “não tenho esperança alguma além do esquecimento.”

Por fim, ele se levantou para partir. Pegou a mão do Cavaleiro e disse: “Você a verá amanhã, falará com ela, a escutará falar; diga a ela, eu lhe suplico, que a nossa conversa esta noite foi sobre ela, e o nome dela foi a última coisa que eu falei.”

“Sim, sim”, exclamou o Cavaleiro, “direi qualquer coisa que você quiser; mas você não deverá mais falar com ela, você deve esquecê-la.”

O jovem abraçou o amigo calorosamente, mas este não notou nada além dos efeitos de sua afeição combinados com a melancolia do amigo de ausentar-se da companhia de sua amada, cujo nome, junto a uma doce despedida, foi o último som que ele proferiu.

Quando o Cavaleiro estava de guarda naquela noite, ele ouviu o disparo de uma arma. A princípio ele ficou perturbado e agitado pelo ocorrido, mas depois não pensou mais nisso. Quando aliviado de encerrar a guarda, foi para a cama, contudo acabou por passar a noite inquieto, sem sono. Cedo na manhã, alguém bateu à sua porta. Era um soldado, que disse que havia conseguido a licença para o jovem oficial e levado o documento à sua casa. Um empregado o recebera e ele subira as escadas, mas a porta do quarto do oficial estava trancada, e ninguém atendeu quando ele bateu à porta. Algo, porém, escorria por baixo da porta — algo que parecia sangue. O Cavaleiro, agitado e assustado ao saber do ocorrido, se apressou à casa do amigo, arrombou a porta, e o encontrou estirado no chão: ele tinha estourado os miolos, e o corpo jazia frio e duro, um tronco sem cabeça.

O choque e a dor sofridos pelo Cavaleiro em consequência dessa catástrofe causaram uma febre que durou alguns dias. Quando ficou bem, tirou licença do serviço e foi para o interior tentar distrair a cabeça. Uma noite, ao luar, ele estava voltando para casa de uma caminhada, e passou por uma alameda com cerca viva em ambos os lados, uma cerca tão alta que ele não conseguia ver por cima. A noite estava agradável e os arbustos brilhavam com

vagalumes, reluzindo mais forte que as estrelas, as quais a lua velava com sua luz prateada. De repente, ele ouviu um farfalhar próximo de si, e a imagem do amigo surgiu da cerca e parou em sua frente, mutilado como ficara após a morte. Essa imagem ele viu diversas vezes, sempre no mesmo lugar. Era impalpável ao toque, imóvel, exceto em seu avanço, e não dava qualquer sinal de resposta quando lhe era dirigida a palavra. Uma vez, o Cavaleiro levou um amigo com ele a esse lugar. Escutaram o mesmo farfalhar, a mesma sombra surgiu, seu companheiro fugiu horrorizado, mas o Cavaleiro permaneceu calmo, esforçando-se em vão para descobrir o que trouxera seu amigo de sua tumba silenciosa, e se algum ato seu poderia dar repouso à sombra inquieta.

Estas são as minhas duas histórias, e lembro-me delas prontamente, pois ocorreram com homens, indivíduos distintos, um por sua coragem e outro por sua sagacidade. Concluirei meus “relatos modernos” com uma história contada por M. G. Lewis, provavelmente não tão autêntica quanto estas, mas talvez mais divertida. Vou narrá-la da forma mais próxima possível ao que ouvi de suas próprias palavras.

“Um cavalheiro que viajava em direção à casa de um amigo, o qual morava na orla de uma extensa floresta no leste da Alemanha, se perdeu no caminho. Ele vagava por algum tempo em meio às árvores quando viu uma luz à distância. Ao se aproximar, ficou surpreso ao observar que ela vinha do interior de um monastério em ruínas. Antes de bater ao portão, pensou que seria apropriado olhar pela janela. Ele viu numerosos gatos reunidos ao redor de uma cova, quatro dos quais estavam naquele momento descendo um caixão com uma coroa sobre ele. O cavalheiro, sobressaltado com esta visão incomum, e imaginando que havia chegado aos retiros de demônios ou de bruxas, montou em seu cavalo e cavalgou para longe rapidamente. Chegou uma hora atrasado à casa do amigo, que ficara esperando por ele. Assim que chegou, o amigo o questionou sobre a causa da agitação visível em seu rosto. Ele começou a recontar suas aventuras após muito hesitar, sabendo que dificilmente seu amigo acreditaria em tal relato. Tão logo ele mencionara o caixão com a coroa em cima, o gato do amigo, que parecia estar dormindo em frente ao fogo, levantou-se exclamando ‘então eu sou o rei dos gatos’, escalou a chaminé e nunca mais foi visto.”



## VICTOR HUGO

(1802-1885)

Victor Hugo foi um escritor e político, considerado um dos mais importantes romancistas franceses de todos os tempos. Filho mais novo de Joseph Léopold Hugo, general de La Grande Armée, e Sophie Trébuchet, foi eleito deputado de Paris durante a Revolução de 1848 e, mais tarde, em 1876, senador. Tornou-se membro, após sua quarta tentativa em 1841, da Academia Francesa, concretizando sua posição no mundo artístico e literário.

Hugo foi um dos pioneiros do movimento romântico francês. Seus trabalhos, escritos ao longo de uma carreira de mais de sessenta anos, influenciaram diversas artes que envolvem a música, incluindo a ópera *Rigoletto* e os musicais baseados em duas de suas principais obras: *Les Misérables* (1862) e *Notre-Dame de Paris* (1831) — este último que, por sua popularidade, estimulou o retorno da arquitetura gótica e sua preservação histórica na França. Suas visões muito influenciaram seu trabalho ficcional, que frequentemente explorava e criticava o clima político e social francês.

Traduzimos aqui o prefácio ao drama *Cromwell* (1827), ensaio que ganharia, ao longo dos anos, a dimensão de uma arte poética moderna. Théophile Gautier, por exemplo, dimensionou a importância desse texto para os jovens românticos franceses ao compará-lo às Tábuas da Lei no monte Sinai. Para as artes do mal, o texto põe-se como um marco do fim do monopólio do belo na literatura. Conforme Hugo, os artistas modernos eram capazes de se libertar do confinamento do belo e adotar um ponto de vista mais amplo, percebendo que, na natureza, “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco ao revés do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”.

## PREFÁCIO A CROMWELL

(EXCERTOS)

*Victor Hugo*

Tradução de Daniel Augusto P. Silva  
Revisão técnica de Júlio França

[...]

Eis, então, uma nova religião, uma sociedade nova; sobre essa dupla base, é preciso que nós vejamos crescer uma nova poesia. Até o momento — e que nos perdoem por expor um resultado que o leitor sozinho já deve ter entendido do que foi dito acima —, a musa puramente épica dos antigos, como o politeísmo e a filosofia antiga, estudara a natureza apenas sob uma única face, rejeitando sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se relacionava a um certo tipo de belo. Um tipo inicialmente magnífico, mas, como acontece com tudo o que é sistemático, tornado falso, mesquinho e convencional nos últimos tempos. O cristianismo leva a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais alto e mais largo. Ela sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco ao revés do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Ela perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será a mais bela; se a arte tem o direito de reduzir à metade, por

assim dizer, o homem, a vida e a criação; se cada coisa funcionará melhor quando lhe tivermos tirado o músculo e a força; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto. É então que, com o olhar fixo sobre eventos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis, e sob a influência desse espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que observávamos há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual. Como a natureza, ela misturará em suas criações — sem, no entanto, confundir-las — a sombra à luz, o grotesco ao sublime, e, em outros termos, o corpo à alma, a besta ao espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo se encaixa.

Eis, assim, um princípio estranho à Antiguidade, um tipo novo introduzido na poesia; e, como uma condição a mais modifica o ser inteiro, eis uma forma nova que se desenvolve na arte. Esse tipo é o grotesco. Essa forma é a comédia.

E aqui — que nos seja permitido enfatizar — acabamos de indicar o traço característico, a diferença fundamental, que separa, em nossa opinião, a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma morta, ou, para nos servirmos de palavras mais vagas, porém mais acreditadas, a literatura *romântica* da literatura *clássica*.

[...]

Retornemos, então, e tentemos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco ao tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado em suas formas, tão inesgotável em suas criações, e nisso bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo. Mostremos que é daí que se deve partir para estabelecer a diferença radical e real entre as duas literaturas.

Não é que seja verdadeiro dizer que a comédia e o grotesco eram absolutamente desconhecidos dos antigos. Isso seria, aliás, impossível. Nada surge sem raízes; a segunda época está sempre em germe na primeira. Desde a *Iliada*, Tércites e Vulcano fornecem a comédia, um aos homens, outro aos deuses. Há demasiadas natureza e originalidade na tragédia grega para que não haja nela algumas vezes comédia. Assim, para citar sempre apenas aquilo que nossa memória lembra: a cena de Menelau com a porteira do palácio (*Helena*, ato I) e a cena do frigio (*Orestes*, ato IV). Os tritões, os sátiros e os ciclopes são grotescos; as sereias, as

fúrias, as parcas e as harpias são grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufão.

Mas sentimos aqui que essa parte da arte estava ainda na infância. A epopeia — que, nessa época, imprimia sua forma a tudo — pesava sobre ela e a sufocava. O grotesco antigo é tímido e procura sempre se esconder. Sente-se que não está em seu território, porque não está na sua natureza. Dissimula-se o mais que pode. Os sátiros, os tritões e as sereias mal são disformes. As parcas e as harpias são mais assombrosas por seus atributos do que por seus traços. As fúrias são belas, e são chamadas de *eumênides*, isto é, *doces, benfazejas*. Há um véu de grandeza ou de divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante, Midas é rei, Sileno é deus.

Também a comédia passa quase despercebida no grande conjunto épico da Antiguidade. Ao lado das quadrigas olímpicas, o que é a charrete de Téspis? Perto dos colossos homéricos — Ésquilo, Sófocles e Eurípides —, o que são Aristófanes e Plauto? Homero os carrega consigo, como Hércules carregava os pigmeus, escondidos em sua pele de leão.

No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem uma função imensa. Está em todos os lugares: de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufão. Agrega à religião mil superstições originais; à poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que, com as mãos cheias, semeia no ar, na água, na terra e no fogo essas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média. É ele que faz girar na sombra a ronda assustadora do sabá, é ele ainda que dá a Satã os chifres, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora joga no inferno cristão essas horrosas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, ora o povoa com essas formas ridículas no meio das quais se divertirá Callot, o Michelangelo burlesco. Se do mundo ideal passa ao mundo real, revela inexauríveis paródias da humanidade. As criações de sua fantasia são esses *Scaramouches*, esses Crispins, esses Arlequins, silhuetas garatujas do homem, tipos inteiramente desconhecidos da séria Antiguidade, e saídos, entretanto, da clássica Itália. É ele, enfim, que, colorindo simultaneamente no mesmo drama da imaginação do Meio-Dia e da imaginação

do Norte,<sup>1</sup> faz Sganarelle pavonear-se ao redor de Don Juan e Mefistófeles rastejar ao redor de Fausto.

E como é livre e franco em sua postural! Como faz ousadamente sobressair todas essas formas bizarras que a era precedente havia tão timidamente coberto com mantas! A poesia antiga, obrigada a dar companheiros ao coxo Vulcano, tivera a preocupação de disfarçar suas disformidades ao distribuí-la, de certa forma, em proporções colossais. O gênio moderno conserva esse mito dos forjadores sobrenaturais, mas lhes imprime bruscamente um caráter bem oposto e que os torna bem mais impressionantes: transforma os gigantes em anões e dos ciclopes faz gnomos. É com a mesma originalidade que à hidra, um pouco banal, de Lerna substitui todos esses dragões locais de nossas lendas — a gárgula de Rouen, a *gra-ouilli* de Metz, a *chairsallée* de Troyes, a *drée* de Montlhéry e a tarasca de Tarascon, monstros de formas tão variadas e cujos nomes barrocos são uma característica suplementar. Todas essas criações extraem de suas próprias naturezas o traço enérgico e profundo perante o qual a Antiguidade parece às vezes ter recuado. Certamente, as eumênides gregas são bem menos horríveis e, conseqüentemente, bem menos verdadeiras que as bruxas de *Macbeth*. Plutão não é o diabo.

Haveria, em nossa opinião, um livro inteiramente novo a ser feito sobre o emprego do grotesco nas artes. Poder-se-ia mostrar quais poderosos efeitos os modernos tiraram desse tipo fecundo, contra o qual uma crítica estreita ainda investe em nossos dias. Seremos, talvez, agora levados por nosso tema a sinalizar brevemente alguns traços desse vasto quadro. Diremos aqui somente que, como objetivo face ao sublime, como meio de contraste, o grotesco é, conforme pensamos, a mais rica fonte que a natureza pode oferecer à arte. Rubens o compreendia certamente assim, quando se aprazia em misturar aos desenvolvimentos de pompas reais, a coroamentos e a surpreendentes cerimônias alguma horrorosa figura de anão da corte. Essa beleza universal que a Antiguidade disseminava solenemente não existia sem monotonia; a mesma impressão, sempre repetida, pode cansar a longo prazo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz

<sup>1</sup> As expressões *literatura do meio-dia* e *do norte* referem-se à divisão que se fazia à época de Victor Hugo entre as literaturas greco-latinas do sul da Europa e as anglo-germânicas do norte, baseada na influência da natureza e da cor local no espírito dos povos. (N. O.)

um contraste, e é preciso descansar de tudo — mesmo do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco seja um tempo de espera, um termo de comparação, um ponto de partida de onde se eleva em direção ao belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra destaca a ondina; o gnomo embeleza o silfo.

E seria exato também dizer que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime, enfim, que o belo antigo, e assim deve ser. Quando a arte está de acordo consigo mesma, leva mais certamente cada coisa ao seu fim. Se o Eliseu homérico está bem distante desse charme etéreo, dessa angélica suavidade do paraíso de Milton, é que sob o Éden há um inferno muito mais horrível que o Tártaro pagão. Acreditam que Francesca da Rimini e Beatriz seriam tão encantadoras em um poeta que não nos aprisionasse na torre da Fome e não nos forçasse a compartilhar da repulsiva refeição de Ugo-lino? Dante não teria tanta graça se não tivesse tanta força. As náíades carnosas, os robustos tritões e os zéfiros libertinos têm a fluidez diáfana das nossas ondinas e de nossas sílfides? Não é porque a imaginação moderna sabe fazer rondar assustadoramente em nossos cemitérios os vampiros, os ogros, os *aulnes*, os *psylles*, os *goules*, os *brucolaques* e os *aspioles* que ela pode dar a suas fadas essa forma incorpórea, essa pureza de essência da qual pouco se aproximam as ninfas pagãs? A Vênus antiga é bela, certamente admirável, mas quem disseminou sobre as figuras de Jean Goujon essa elegância esbelta, estranha, aérea? Quem lhe deu esse caráter desconhecido de vida e de grandiosidade, senão a proximidade dos escultores rudes e poderosos da Idade Média?

Se, em meio a esses desenvolvimentos necessários e que poderiam ser bem mais aprofundados, o fio das nossas ideias não se rompeu no espírito do leitor, ele certamente compreendeu com que poder o grotesco, esse germe da comédia, recolhido pela musa moderna, precisou crescer e prosperar assim que foi transportado para um terreno mais propício do que o paganismo e a epopeia. Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, depurada pela moral cristã, o grotesco desempenhará o papel da besta humana. O primeiro tipo, liberado de toda ligação impura, terá em sua vantagem todos os charmes, todas as graças e todas as belezas; é preciso que ele possa criar, um dia, Julieta, Desdêmona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras.

Nessa divisão da humanidade e da criação, é ao grotesco que se voltarão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rasteiro, guloso, avaro, pérfido, brigão, hipócrita; é ele que será, ao mesmo tempo, Iago, Tartufo, Basílio, Polônio, Harpagão, Bartolo, Falstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem apenas um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, é apenas a forma considerada em sua relação mais simples, na sua simetria mais absoluta, na sua harmonia mais íntima com nossa organização. Assim nos oferece sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos feio, ao contrário, é um detalhe de um grande conjunto que nos escapa e que se harmoniza não com o homem, mas com a criação inteira. Eis por que ele nos apresenta sem cessar aspectos novos, mas incompletos.

É um estudo curioso o do surgimento e da marcha do grotesco na era moderna. É, primeiro, uma invasão, uma irrupção e um transbordamento; é uma torrente que rompe seu dique. Ao nascer, atravessa a literatura latina que morre, colore Pérsio, Petrónio, Juvenal e deixa o *Asno de Ouro* de Apuleio. Daí dissemina-se na imaginação dos povos novos que refazem a Europa. Abunda em fluxos nos contadores, nos cronistas e nos romancistas. Estende-se do sul ao setentrião. Joga-se nos sonhos das nações tudescas e, ao mesmo tempo, vivifica com seu sopro esses admiráveis *romancers* espanhóis, verdadeira *Ilíada* da cavalaria. É ele, por exemplo, que, no *Roman de la Rose*, pinta assim uma cerimônia augusta, a eleição de um rei:

*Un grand vilain lors ils élurent,  
Le plus ossu qu'entr'eux ils eurent.*<sup>2</sup>

Imprime sobretudo seu caráter a esta maravilhosa arquitetura que, na Idade Média, toma o lugar de todas as artes. Afixa seu estigma na frente das catedrais, enquadra seus infernos e purgatórios sob a ogiva dos portais, faze-os chamejar sobre os vitrais, estende seus monstros, seus mastins e seus demônios ao redor dos capitéis, ao longo das frisas, na borda dos telhados. Borra-se sob inumeráveis formas na fachada de madeira das casas, na fachada de pedra dos castelos, na fachada de mármore dos palácios. Das artes passa aos modos e, enquanto faz aplaudir pelo

povo os *graciosos* de comédia, dá aos reis os bobos da corte. Mais tarde, no século da etiqueta, mostrar-nos-á Scarron na própria borda do leito de Luís XIV. Enquanto aguarda, é ele que mobila o brasão e que desenha sobre o escudo dos cavaleiros esses simbólicos hieroglifos do feudalismo. Dos modos penetra nas leis; mil costumes bizarros atestam sua passagem nas instituições da Idade Média. Da mesma forma que havia feito Téspis precipitar-se em sua carreta manchado de lia, dança com a *basoche* nessa famosa mesa de mármore que ao mesmo tempo servia de teatro às farsas populares e aos banquetes reais. Enfim, admitido nas artes, nos modos, nas leis, entra até mesmo na Igreja. Nós o vemos consagrar, em cada cidade da catolicidade, alguma dessas cerimônias singulares, dessas procissões estranhas por onde a religião anda acompanhada de todas as superstições, o sublime envolto de todos os grotescos. Para pintá-lo de um traço, tal é, nessa aurora das letras, sua verve, seu vigor, sua seiva de criação, que joga de um só golpe sobre a soleira da poesia moderna três Homeros bufões: Ariosto, na Itália; Cervantes, na Espanha; e Rabelais, na França.

Seria excessivo destacar mais essa influência do grotesco na terceira civilização. Tudo demonstra, na época dita romântica, sua aliança íntima e criativa com o belo. Mesmo as mais ingênuas lendas populares explicam, algumas vezes com um admirável instinto, esse mistério da arte moderna. A Antiguidade não teria feito “A Bela e a Fera”.

É verdadeiro dizer que, na época em que acabamos de nos deter, a predominância do grotesco sobre o sublime, nas letras, é vivamente marcada. Mas é uma febre de reação, um ardor de novidade que passa; é uma primeira onda que se retira pouco a pouco. O tipo do belo retomará logo a sua função e seu direito, que não é de excluir o outro princípio, mas de prevalecer sobre ele. É tempo de o grotesco se contentar a ter um canto do quadro nos afrescos reais de Murillo, nas páginas sagradas de Veronese, de estar misturado aos dois admiráveis *Juízos finais* dos quais as artes se orgulharão, a essa cena de encantamento e de horror com a qual Michelangelo enriquecerá o Vaticano e a essas assustadoras quedas de homens que Rubens precipitará ao longo dos arcos da catedral de Antuérpia. Chegou o momento em que o equilíbrio entre os dois princípios vai se estabelecer. Um homem, um poeta rei, *poeta soberano*, como Dante disse de Homero,

<sup>2</sup> Em tradução livre para o português, “grande vilão então elegeram,/ o mais ossudo entre eles elegeram”. (N. T.)

vai tudo fixar. Os dois gênios rivais unem suas duplas flamas, e dessa flama jorra Shakespeare.

Chegamos, então, à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare é o Drama, e o drama, que funda sob um mesmo sopro o grotesco e o sublime, o terrível e o bufão, a tragédia e a comédia, é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual.

[...]

Que nos permitam retomar aqui algumas linhas já enunciadas, mas sobre as quais é preciso insistir. Aqui chegamos, agora é preciso que partamos de novo daqui.

No dia em que o cristianismo disse ao homem: “Tu és duplo, tu és composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um encadeado pelos apetites, necessidades e paixões, o outro levado sobre as asas do entusiasmo e do devaneio; este, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe; aquele sem cessar lançado para o céu, sua pátria”; nesse dia, o drama foi criado. Com efeito, há nisso outra coisa que não o contraste de todos os dias, que essa luta de todos os instantes entre dois princípios opostos que estão sempre em presença na vida e que disputam o homem desde o berço até o túmulo?

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, então, o drama. O caráter do drama é o real. O real resulta da combinação inteiramente natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Pois a poesia verdadeira, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Além disso, é tempo de dizê-lo altivamente, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra: tudo o que existe na natureza existe na arte.

[...]

*Outubro de 1827.*

## EDGAR ALLAN POE

(1809-1849)

Edgar Allan Poe foi um dos principais escritores da ficção gótica estadunidense. Ainda que sua obra possa ser afiliada ao romantismo, Poe foi um escritor metódico, que prezava a técnica. Nesse sentido, não era um adepto da inspiração, mas defendia que, para alcançar determinados efeitos estéticos — entre os quais o medo e os seus correlatos, por exemplo —, era preciso utilizar recursos narrativos específicos.

A maior parte da obra em prosa de Edgar Allan Poe é composta de contos que tematizam a morte, a loucura e a obsessão. Seus narradores são, em grande parte, personagens pouco confiáveis. Seu campo semântico é o do medo e do horror, com metáforas sombrias e pesadelares. Entre suas narrativas mais conhecidas estão os contos “The Fall of The House of Usher” (1839), “The Black Cat” (1843), “The Tell-Tale Heart” (1843) e “The Cask of Amontillado” (1846).

Apesar de ter deixado uma considerável obra crítica, Poe nunca se debruçou especificamente sobre a literatura de horror. Por esse motivo, um dos textos selecionados para compor esta antologia é “A Filosofia da Composição” (1846), famoso ensaio em que o autor, fiel às lições aristotélicas, nos dá as diretrizes básicas de sua poética — o enredo é o elemento dominante, as emoções do leitor são as metas a serem buscadas — enquanto analisa o artesanato formal de sua *pièce de résistance*, o poema narrativo “The Raven” (1845).

O segundo texto por nós escolhido vem de uma obra ficcional: os primeiros parágrafos de “O Demônio da Perversidade” (1845), em que o narrador, em tom ensaístico, analisa a perversidade como o impulso com o poder de levar o ser humano à ruína.

# XIX

## A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO

*Edgar Allan Poe*

Tradução de Amanda Leonardi  
e Jéssica Paula Garcia  
Revisão técnica de Oscar Nestarez

Charles Dickens, em um bilhete que leio agora, referente a uma observação que certa vez fiz sobre o mecanismo de *Barnaby Rudge*, diz: “Aliás, você sabia que Godwin escreveu *Caleb Williams* de trás para frente? Primeiro ele envolveu o herói em uma trama de dificuldades, formando o segundo volume, e então, para o primeiro, procurou explicar o que havia sido feito.”

Não consigo imaginar que esse seja o procedimento preciso de Godwin — e inclusive o que ele mesmo reconhece não está de acordo com a ideia do sr. Dickens —, mas o autor de *Caleb Williams* era um artista bom demais para não perceber a vantagem que se pode obter de um processo um tanto similar. Nada é mais claro do que o fato de que todo enredo que mereça assim ser chamado deve ser elaborado do início ao desfecho antes que o autor sequer pegue a caneta. É apenas tendo o desfecho constantemente em vista que podemos dar a um enredo um ar de indispensável consequência, ou de causa, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom em todos os pontos, tendam ao desenvolvimento dessa intenção.

Acredito que haja um erro radical no modo com que se costuma construir uma narrativa. Ou a história oferece uma tese — ou uma é sugerida por um incidente do cotidiano — ou, na melhor hipótese, o autor trabalha na combinação de eventos marcantes para formar meramente a base da sua narrativa — em geral

planejando preencher, com descrição, diálogo ou comentário autoral, quaisquer lacunas de fato ou ação que porventura venham a surgir a cada página.

Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo a originalidade sempre em vista, pois é falso consigo mesmo aquele que arrisca dispensar uma fonte de interesse tão óbvia e de fácil alcance, digo a mim mesmo, em primeiro lugar: “De todos os inumeráveis efeitos, ou impressões, aos quais o coração, o intelecto, ou (de forma mais geral) a alma é suscetível, qual devo, na presente ocasião, selecionar?” Tendo escolhido, primeiramente, um assunto singular, e, em segundo lugar, um vívido efeito, considero então se esse efeito seria mais bem trabalhado por meio de incidentes ou do tom — se por meio de incidentes cotidianos e um tom peculiar, ou o contrário, ou pela peculiaridade tanto de incidente quanto de tom —, depois de procurar nos meus arredores (ou ainda em meu interior) por tais combinações de evento, ou tom, buscando a melhor forma de me servirem para construir o efeito.

Constantemente tenho pensado em como seria interessante uma publicação escrita por um autor que desejasse — quero dizer, que fosse capaz de — detalhar, passo a passo, os processos pelos quais alguma de suas composições chegou à sua completude. Por que tal artigo nunca foi oferecido ao mundo é algo que não posso explicar — porém talvez a vaidade autoral tenha muito mais a ver com essa omissão do que qualquer outra causa. A maioria dos escritores, principalmente poetas, prefere que se entenda que eles criam por meio de uma espécie de aprazível delírio — uma intuição extática — e estou certo de que estremeceriam perante a ideia de permitir que o público desse uma espiada por trás das cortinas e visse as cruzeiras elaboradas e vacilantes do pensamento, os verdadeiros propósitos capturados apenas no último momento, os inumeráveis relances de ideia que não chegaram à maturidade da visão completa, as imaginações completamente amadurecidas, descartadas no desespero como inaproveitáveis, as cuidadosas seleções e rejeições, as dolorosas exclusões e interpolações — resumindo, as engrenagens e os carretos —, os apetrechos para a mudança de cena, as escadas e armadilhas, as penas de galo, a tinta vermelha e as manchas pretas, os quais, em noventa e nove a cada cem casos, constituem as propriedades do *histrião* literário.

Por outro lado, sei que de forma alguma é comum que um autor esteja em condições de retomar os passos pelos quais chegou às suas conclusões em uma obra. Em geral, sugestões que surgem de maneira desordenada são similarmente seguidas e esquecidas.

De minha parte, não simpatizo com a repugnância aludida acima, tampouco tenho, em momento algum, a menor dificuldade em lembrar os passos pelos quais, progressivamente, compus qualquer uma de minhas obras; e, já que o interesse em uma análise, ou em uma reconstrução, tal qual concederei um desiderato, é bastante independente de qualquer interesse real ou imaginário no objeto analisado, não será considerada uma falta de decoro de minha parte revelar o *modus operandi* pelo qual uma das minhas próprias obras foi elaborada. Selecionei “The Raven”, pois é a mais conhecida. Minha intenção é tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se deve a acidente ou intuição — e que o trabalho seguiu passo a passo, até sua completude, com a precisão e a rígida sequência de um problema matemático.

Dispensemos, como irrelevante ao poema *em si*, a circunstância — ou, digamos, a necessidade — que, em primeiro lugar, originou a intenção de compor *um* poema que agradasse ao mesmo tempo ao gosto popular e à crítica literária.

Começemos, então, a partir dessa intenção.

A consideração inicial foi a extensão. Se qualquer obra literária é muito longa para ser lida em uma única sentada, devemos nos resignar a dispensar o efeito, de imensa importância, derivado da unidade de impressão — pois, se duas sentadas são necessárias, os assuntos do mundo interferem, e qualquer coisa que se assemelhe à totalidade é imediatamente destruída. Mas, já que, mantidas inalteradas todas as outras coisas, nenhum poeta pode se dar o luxo de dispensar qualquer coisa que venha a auxiliar seu intento, resta saber se há, na extensão, qualquer vantagem a contrabalancear a perda de unidade decorrente. Aqui, digo de uma vez que não. O que chamamos de poema longo é, na verdade, meramente uma sucessão de poemas curtos — isto é, uma sucessão de breves efeitos poéticos. Não é necessário demonstrar que um texto é considerado um poema apenas na medida que ele intensamente emociona, de forma a elevar a alma; e todas as emoções intensas são, por demandas psíquicas, breves. Por essa razão, pelo menos metade de *Paradise Lost* é essencialmente

prosa — uma sucessão de agitações poéticas intercaladas, inevitavelmente —, o todo sendo assim privado, por meio do exagero de comprimento, do elemento artístico imensamente importante: a totalidade, ou a unidade de efeito.

Parece evidente, então, que haja um limite distinto, no que se refere ao comprimento, para todas as obras artísticas — o limite de uma única sentada — e que, ainda que em certas classes de composição em prosa, tais como *Robinson Crusoe* (que não demandam unidade), esse limite possa ser vantajosamente ultrapassado, o mesmo nunca pode ocorrer em um poema. Dentro deste limite, a extensão de um poema pode ser trabalhada de maneira a ter uma relação matemática com o seu mérito — em outras palavras, à sua capacidade de emocionar ou elevar a alma; novamente, em outras palavras, ao grau do verdadeiro efeito poético que é capaz de induzir, pois é claro que a brevidade deve estar na proporção direta da intensidade do efeito pretendido —, isto com uma condição: que um certo grau de duração é absolutamente necessário para a produção de qualquer efeito.

Tendo em vista essas considerações, assim como o grau de excitação, o qual julgo não acima do gosto popular, enquanto não abaixo da apreciação crítica, alcancei de uma vez o que concebi como o tamanho adequado para o meu pretendido poema: a extensão de cem versos. Ele tem, na verdade, cento e oito.

Meu próximo pensamento referia-se à escolha de uma impressão, ou efeito, a ser transmitida: e aqui posso muito bem observar que, durante o processo de criação, mantive firmemente em vista o desígnio de tornar a obra universalmente apreciável. Eu acabaria por desviar muito do tópico presente se fosse demonstrar um ponto no qual já insisti repetidamente e que, com a poética, não requer a menor necessidade de exposição — me refiro ao fato de que a Beleza é a única província legítima do poema. Algumas poucas palavras, no entanto, para elucidar o real significado de minha afirmação, pois alguns de meus amigos demonstraram disposição para deturpá-lo. Aquele prazer, ao mesmo tempo o mais intenso, o mais elevado, o mais puro, é, penso eu, encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de Beleza, não se referem precisamente a uma qualidade, como se supõe, mas a um efeito. Resumidamente, referem-se àquela intensa e pura elevação da alma — não do intelecto ou do coração — sobre a qual comentei, e o que se experiencia

em consequência da contemplação do “belo”. Agora, designo a Beleza como a província do poema, meramente porque é uma regra óbvia da Arte que os efeitos devam ser produzidos a partir de causas diretas — que os objetivos devam ser alcançados através dos meios mais bem adaptados para sua realização. E ninguém ainda foi tolo o suficiente para negar que a elevação peculiar à qual aludi seja mais *facilmente* alcançada no poema. Agora, o objetivo da Verdade, ou a satisfação do intelecto, e o objetivo da Paixão, ou a agitação do coração, são, ainda que alcançáveis pelo poema, até certa medida, muito mais facilmente alcançáveis na prosa. A Verdade, de fato, exige uma precisão, e a Paixão, uma *familiaridade* (o verdadeiro apaixonado me compreenderá), que são absolutamente antagonistas àquela beleza que, enfatizo, é a excitação, ou a elevação prazerosa da alma. De forma alguma quero dizer, por qualquer coisa aqui afirmada, que a paixão, ou mesmo a verdade, não possam ser introduzidas, e mesmo proveitosamente introduzidas, em um poema, pois ambas podem servir para elucidar ou auxiliar o efeito geral, como as dissonâncias na música, por contraste. Porém o verdadeiro artista sempre deverá se esforçar para, primeiramente, suavizá-las, de forma a não ofuscar o objetivo predominante, e, em segundo lugar, envolvê-las o quanto possível naquela Beleza que é a atmosfera e a essência do poema.

Considerando, então, a Beleza como minha província, minha próxima questão referiu-se ao *tom* e sua mais alta manifestação — e todas as experiências demonstraram que este tom é a *tristeza*. A Beleza de qualquer tipo, em seu desenvolvimento supremo, inevitavelmente move a alma sensível ao ponto das lágrimas. A melancolia, portanto, é o mais legítimo dos tons poéticos.

A extensão, a província e o tom estando assim determinados, me dediquei à indução ordinária, com o objetivo de obter algum efeito artístico que pudesse servir de nota-chave na construção do poema, algum eixo sobre o qual toda a estrutura deveria girar. Ao refletir cuidadosamente sobre todos os efeitos artísticos mais utilizados, ou, mais adequadamente, pontos no sentido teatral, não deixei de perceber imediatamente que nenhum fora tão universalmente empregado como o *refrão*. A universalidade da sua utilização bastou para me assegurar de seu valor intrínseco e me poupou da necessidade de submetê-lo à análise. Considerei-o, no entanto, tendo em vista a suscetibilidade de aprimoramento,



que logo notei estar em condição primitiva. Como é empregado comumente, o *refrão*, ou bordão, não apenas é limitado ao verso lírico, mas depende deste para a sua impressão sob força da monotonia tanto em som quanto em ideia. O deleite é deduzido exclusivamente do senso de identificação, de repetição. Resolvi diversificar, de forma a reforçar o efeito, aderindo em geral à monotonia do som, enquanto variei continuamente a linha de pensamento expressa: com isto quero dizer que decidi produzir continuamente efeitos novos, pela variação da aplicação do refrão — enquanto o refrão em si permanece, em boa parte, não variado.

Com esses pontos definidos, a seguir dediquei-me à natureza do meu *refrão*. Já que a sua aplicação seria repetidamente variada, ficou claro que o *refrão* em si deveria ser breve, pois haveria uma dificuldade intransponível em realizar frequentes variações de qualquer frase extensa. A facilidade da variação seria, é claro, proporcional à brevidade da frase. Isto me levou a considerar o melhor *refrão* como sendo constituído por uma única palavra.

A questão que agora surgia se referia à natureza da palavra. Após ter me decidido em relação a utilizar um refrão, a divisão do poema em estrofes teria, é claro, formato de corolário, com o refrão *compondo* o desfecho de cada estrofe. Para que tal desfecho tivesse força, sem dúvidas ele deveria ser sonoro e suscetível a uma ênfase prolongada: e tais considerações inevitavelmente me levaram ao “o” longo como a vogal mais sonora, junto ao “r” como a consoante mais prolongável.

O som do refrão estando assim determinado, tornou-se necessário selecionar uma palavra que incorporasse esse som, ao mesmo tempo mantendo o máximo possível o tom melancólico que eu havia predeterminado para o poema. Em tal busca teria sido absolutamente impossível deixar passar a palavra “Nevermore”.<sup>1</sup> De fato, foi a primeira que se apresentou.

O próximo objetivo seria um pretexto para o uso contínuo da palavra “Nevermore”. Considerando a dificuldade que enfrentei ao inventar uma razão plausível o suficiente para a contínua repetição da palavra, não deixei de perceber que essa dificuldade surgiu apenas da suposição de que a palavra seria frequente

ou monotonamente dita por um ser humano. Em resumo, não deixei de notar que a dificuldade estava na reconciliação dessa monotonia com o exercício da razão por parte da criatura a repetir a palavra. Neste momento, então, imediatamente surgiu a ideia de utilizar uma criatura irracional capaz de falar: e muito naturalmente a primeira ideia foi um papagaio, mas esta foi instantaneamente suplantada por um Corvo, por ser uma criatura igualmente capaz de falar, e infinitamente mais adequada para manter o *tom* pretendido.

Chegara então à concepção de um Corvo, a ave do mau agouro, repetindo monotonamente a palavra “Nevermore” no desfecho de cada estrofe, em um poema de tom melancólico, e com uma extensão de em média cem versos. Agora, sem perder de vista o objetivo da *supremacia*, ou perfeição, em todos os pontos, perguntei a mim mesmo: “De todos os tópicos melancólicos, qual deles, de acordo com o entendimento *universal* da humanidade, é o mais melancólico?” A morte foi a resposta óbvia. “E quando”, eu disse, “este, que é o mais melancólico dos tópicos, se torna mais poético?” Pelo que eu já explanei até aqui com algum vagar, a resposta também aqui foi evidente: “Quando se alia mais aproximadamente à *Beleza*: a morte, então, de uma bela mulher é inquestionavelmente o tópico mais poético do mundo. Da mesma forma, não há dúvidas de que o mais adequado seria que os versos fossem proferidos pelos lábios de um amante enlutado.”

Eu precisava agora combinar duas ideias, a de um amante lamentando sua falecida amada, e a de um Corvo repetindo continuamente a palavra “Nevermore”. Eu precisava combiná-las, tendo em mente meu desejo de variar, em cada oportunidade, a aplicação da palavra repetida; mas a única maneira inteligível para tal combinação foi imaginar o Corvo empregando a palavra em resposta às perguntas do amante. E foi aqui que eu vi a oportunidade oferecida para o efeito do qual eu estava dependendo — isto é, o efeito da variação da aplicação. Percebi que poderia fazer do primeiro questionamento proposto pelo amante — a primeira pergunta para a qual o Corvo deveria responder “Nevermore” — uma pergunta simples e comum; a segunda, nem tanto; a terceira, menos ainda; e assim por diante, até que o amante, finalmente atordoado pela *indiferença* da ave pelo caráter melancólico da palavra em si — pela sua frequente repetição — e considerando a reputação ameaçadora do Corvo que a proferiu, acabasse tomado

1 Utilizamos a palavra inglesa “nevermore” de forma a manter a sonoridade descrita por Poe, uma vez que, na tradução do poema, a expressão equivalente a “nevermore” em português, “nunca mais”, não carrega a mesma sonoridade. (N. T.)

por uma agitação supersticiosa, e descontroladamente começasse a fazer perguntas de um caráter distinto — perguntas cujas respostas possui apaixonadamente em seu coração, e ele as propõe meio em superstição e meio em uma espécie de desespero que se deleita em torturar a si mesmo. Ele não faz as perguntas por acreditar inteiramente no caráter profético ou demoníaco da ave (que, a razão o assegura, apenas repete uma lição aprendida por hábito), mas porque ele vivencia um prazer frenético em moldar suas perguntas para receber o tão *esperado* “Nevermore”, mais proveitoso devido ao fato de estar imbuído do mais intolerável pesar. Percebendo então a oportunidade oferecida a mim — ou, mais especificamente, a mim forçada durante o progresso da construção da obra —, primeiro estabeleci na mente o clímax, ou a questão conclusiva — para a qual “Nevermore” deveria ser, por fim, uma resposta —, aquela pergunta para a qual a resposta “Nevermore” envolveria a mais inconcebível quantidade de melancolia e desespero.

Aqui, então, pode-se dizer que o poema teve seu início — no final, onde todas as obras de arte devem começar —, pois foi aqui, nesta altura das minhas pré-considerações, que enfim coloquei a caneta no papel na composição da estrofe:

“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 a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”  
Quoth the Raven, “Nevermore.”<sup>2</sup>

Compus esta estrofe, neste ponto, primeiramente porque, ao estabelecer o clímax, seria possível variar e graduar melhor, quanto à seriedade e à importância, os questionamentos anteriores do amante, e segundo porque assim poderia definir o ritmo,

2 No corpo do texto, os versos serão apresentados em sua versão original para que ilustrem os comentários formais de Poe. Nas traduções contidas nestas notas, será utilizada a versão de Fernando Pessoa:

“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”. (N. O.)

a métrica, o comprimento e o arranjo geral da estrofe, bem como regular as estrofes precedentes, para que nenhuma delas ultrapassasse esta em relação ao efeito rítmico. Tivesse eu sido capaz de, na composição subsequente, ter construído estrofes mais vigorosas, não teria escrúpulos em propositalmente enfraquecê-las de modo a não interferir no efeito culminante.

E aqui poderia dizer algumas palavras a respeito da versificação. Meu primeiro objetivo (como sempre) foi a originalidade. Uma das coisas mais inexplicáveis do mundo é o grau em que isso foi negligenciado na versificação. Admitindo que haja pouca possibilidade de variedade no mero ritmo, ainda está claro que as variedades possíveis de métrica e refrão são absolutamente infinitas; e no entanto, ao longo de séculos, homem nenhum, em se tratando de verso, jamais fez ou sequer pareceu pensar em fazer uma coisa original. O fato é que a originalidade (a menos que em mentes com uma força muito incomum) não é de forma alguma uma questão, como alguns supõem, de impulso ou intuição. Em geral, para ser encontrada, a originalidade deve ser buscada de maneira elaborada e, embora seja um mérito positivo da classe mais alta, exige em sua obtenção menos invenção do que negação.

Naturalmente não tencionei à originalidade nem no ritmo nem na métrica de “The Raven”. O primeiro é trocaico — o segundo é octâmetro acatalético, alternando com o heptâmetro catalético repetido no refrão do quinto verso, e terminando com o tetrâmetro catalético. Para colocar a questão de maneira menos pedante, podemos dizer que os pés empregados por todo o poema (troqueus) consistem em uma sílaba longa seguida por uma curta: a primeira linha da estrofe consiste em oito desses pés; o segundo, de sete e meio (na verdade dois terços); o terceiro, de oito; o quarto, de sete e meio; o quinto, o mesmo; o sexto, três e meio. Agora, cada um desses versos, tomados individualmente, foi empregado antes, e a originalidade de “The Raven” está em sua combinação em estrofe: nada remotamente aproximado dessa combinação jamais foi tentado. O efeito dessa originalidade de combinação é auxiliado por outros efeitos incomuns, e alguns totalmente novos, surgindo de uma extensão da aplicação dos princípios de rima e aliteração.

O próximo ponto a ser considerado foi como reunir o amante e o Corvo — e o primeiro ramo dessa consideração era o local. Para isso, a possibilidade mais natural seria uma floresta ou os campos — mas sempre me pareceu que uma circunscrição estreita do

espaço seja absolutamente necessária para o efeito de um incidente isolado: tem a força de uma moldura para um quadro. Tem um poder moral indiscutível de manter concentrada a atenção e, é claro, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar.

Decidi, então, colocar o amante em seu aposento — em um aposento sagrado para ele pelas memórias daquela que o havia frequentado. O cômodo é representado como ricamente mobiliado — isso se deve à mera busca das ideias que já expliquei sobre o tópico da Beleza como a única verdadeira tese poética.

Estando o local assim determinado, eu precisava agora apresentar o pássaro — e a ideia de introduzi-lo pela janela do aposento era inevitável. A ideia de fazer o amante supor, em um primeiro momento, que o bater das asas do pássaro contra a veneziana é uma “batida” na porta originou-se de um desejo de aumentar, pela prolongação, a curiosidade do leitor, e do desejo de admitir o efeito incidental decorrente de o amante escancarar a porta, encontrando tudo escuro, e então adotando praticamente uma fantasia de que foi o espírito de sua amante que bateu.

Tornei a noite tempestuosa, em primeiro lugar, para explicar a busca de abrigo do Corvo, e, em segundo lugar, para o efeito de contraste com a serenidade (física) dentro do quarto.

Eu fiz o pássaro pousar no busto de Palas Atena também para criar o efeito de contraste entre o mármore e a plumagem — entendendo-se que o busto foi absolutamente *sugerido* pelo pássaro. O busto de Palas foi escolhido, primeiro, por estar mais de acordo com a erudição do amante, e, segundo, pela sonoridade da palavra “Palas” em si.

No meio do poema também aproveitei a força do contraste com o objetivo de aprofundar a impressão final. Por exemplo, um ar de fantástico — aproximando-se tanto do ridículo quanto era admissível — envolve a entrada do Corvo. Ele chega “with many flirt and flutter”.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

3 “com muita negaça” (N. O.)

4 Não fez nenhum cumprimento, não parou nem um momento,

Nas duas estrofes seguintes, esse intuito é desenvolvido de maneira mais óbvia:

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.”

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,  
Though its answer little meaning—little relevancy bore;  
For we cannot help agreeing that no living human being  
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door—  
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,

With such name as “Nevermore.”<sup>5</sup>

Estando assim previsto o efeito do *desfecho*, abandono imediatamente o tom fantástico para adotar o tom da mais profunda seriedade: este inicia-se na estrofe imediatamente consecutiva à última citada, com o verso,

But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only<sup>6</sup>

A partir deste momento, o amante não brinca mais — não vê mais nada de fantástico no comportamento do Corvo. Ele se refere ao pássaro como uma “grim, ungainly, ghastly, gaunt, and

---

Mas com ar solene e lento pousou sobre meus umbrais (N. O.)

5 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”.

Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro,  
Inda que pouco sentido tivessem palavras tais.  
Mas deve ser concedido que ninguém terá havido  
Que uma ave tenha tido pousada nos seus umbrais,  
Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais,  
Com o nome “Nunca mais”. (N. O.)

6 “Mas o Corvo, sobre o busto, nada mais dissera” (N. O.)

ominous bird of yore”<sup>7</sup>, e sente os “fiery eyes”<sup>8</sup> do animal queimando em seu “bosom’s core”<sup>9</sup>. Esta revolução de pensamento, ou da imaginação, por parte do amante tem a intenção de induzir uma transformação semelhante no leitor, situar a sua mente em um quadro adequado para o desfecho, que agora é realizado tão rápido e *diretamente* quanto possível.

Com o *desfecho* apropriado — com a resposta do Corvo, “Nevermore”, à pergunta final do amante se ele haverá de encontrar sua amada em outro mundo —, pode-se dizer que o poema, em sua fase mais evidente, está completo. Até então, tudo está dentro dos limites do explicável — do real. Um Corvo, tendo aprendido de forma mecânica a dizer “Nevermore”, e tendo escapado de seu dono, é levado, à meia-noite e pela violência de uma tempestade, a buscar abrigo em uma janela na qual uma luz ainda brilha — a janela do quarto de um erudito, ocupado em parte com estudar uma obra, em parte com sonhar com a falecida amada. Sendo a janela aberta com o bater das asas do pássaro, o próprio pássaro pousa no local mais conveniente, fora do alcance imediato do erudito, que, entretido pelo incidente e pela estranheza do comportamento do visitante, pergunta, fazendo graça e sem esperar resposta, o seu nome. O Corvo, a quem é dirigida a questão, responde com sua palavra costumeira, “Nevermore” — palavra que encontra eco imediato no coração melancólico do erudito, o qual, enunciando em voz alta certos pensamentos sugeridos pela ocasião, é novamente surpreendido pelo fato de que a ave continua a repetir “Nevermore”. O erudito agora intui a situação geral, mas é incitado, como já expliquei antes, pela sede humana de torturar a si mesmo, e em parte pela superstição de propor ao pássaro tais perguntas porque trarão a si, o amante, o mais prazeroso sofrimento, por meio da resposta antecipada “Nevermore”. Com a indulgência ao extremo dessa tortura a si mesmo, a narração, no que chamei de fase inicial ou óbvia, tem um desfecho natural, e até o momento, não houve extrapolação dos limites do real.

Mas em assuntos assim tratados, por mais habilidosamente que o sejam, ou com uma série de incidentes vívidos, há sempre

7 “ave negra e agoureira dos maus tempos ancestrais” (N. O.)

8 “olhos fatais” (N. O.)

9 “alma” (N. O.)

uma certa dureza ou nudez que repele o olhar artístico. Duas coisas são invariavelmente necessárias: em primeiro lugar, alguma complexidade ou, mais apropriadamente, adaptação; e em segundo lugar, alguma sugestividade, uma espécie de significado implícito, ainda que indefinido. É este último, em especial, que confere a uma obra de arte o tanto daquela *riqueza* (para emprestar do uso coloquial um termo convincente) que gostamos muito de confundir com o *ideal*. É o excesso do significado sugerido — é o tornar este significado o mais evidente em vez daquele implícito no tema — que transforma em prosa (e do tipo mais raso) a chamada poesia dos então chamados transcendentalistas.

Sustentando essas opiniões, acrescentei as duas estrofes finais do poema — sua insinuação sendo assim feita para permear toda a narrativa que as precedeu. O significado implícito é tornado aparente pela primeira vez nas linhas:

“Take thy beak from out my heart, and take thy form from off  
[my door!”

Quoth the Raven, “Nevermore.”<sup>10</sup>

Devemos observar que as palavras “de meu peito” envolvem a primeira expressão metafórica no poema. Essas palavras, com a resposta “Nevermore”, dispõem a mente a buscar uma moral em tudo o que foi anteriormente narrado. O leitor começa agora a considerar o Corvo como emblemático — mas é apenas na última linha da última estrofe que a intenção de torná-lo emblemático de uma Memória Lúgubre e Sem Fim pode ser claramente percebida:

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!<sup>11</sup>

10 “Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!”  
Disse o Corvo, “Nunca mais”. (N. O.)

11 E o Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda  
No alvo busto de Atena que há por sobre 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 mais e mais,  
Libertar-se-á... nunca mais! (N. O.)

# XX

## O DEMÔNIO DA PERVERSIDADE

### (EXCERTOS)

Edgar Allan Poe

Tradução de Marina Sena  
Revisão técnica de Júlio França

Em consideração às faculdades e aos impulsos — à *prima mobilia*<sup>1</sup> da alma humana —, os frenologistas falharam ao abrir caminho à predisposição, que, embora claramente existisse como um sentimento irreduzível, primitivo e radical, foi igualmente negligenciada por todos os moralistas que os precederam. Na pura arrogância da razão, todos nós a negligenciamos. Nós temos permitido que a sua existência escape aos nossos sentidos, por nossa falta de fé; seja a fé na Revelação, ou a fé na Cabala. Nunca nos ocorreu pensar nela, simplesmente por conta de seu caráter supérfluo. O impulso para a propensão era desnecessário. Não fomos capazes de enxergar sua necessidade. Não poderíamos compreender, isto é, não compreendemos, a noção desta *primum mobile*<sup>2</sup> que nunca se impôs a si mesma. Não fomos capazes de

1 Optou-se por manter os termos em latim utilizados pelo autor. (N. T.)

2 Termo que vem da astronomia clássica medieval e significa “a primeira que se move”. A *primum mobile* era a esfera mais distante do centro no modelo geocêntrico do Universo. Foi um termo primeiramente utilizado por Ptolomeu, numa tentativa de explicar o suposto movimento dos céus em torno da Terra. Sendo a primeira a se mover, a *primum mobile* dava início ao movimento de todas as outras esferas. Nesse contexto, Poe utiliza o termo latino para se referir a um instinto humano que dá origem a — ou que motiva — todos os outros. (N. T.)

entender de que maneira ela poderia promover as coisas humanas, fossem temporárias ou eternas. Não se pode negar que a frenologia e, em grande medida, a metafísica foram compostas *a priori*. O homem lógico ou intelectual, ao contrário do homem compreensivo ou observador, pôs-se a imaginar os projetos de Deus, a impor-Lhe propósitos. Dessa forma, tendo sondado as intenções de Jeová para sua própria satisfação, ele construiu, fora dessas intenções, seus inúmeros sistemas da mente. Em relação à frenologia, por exemplo, nós primeiro determinamos, naturalmente, que um dos desígnios da Divindade era que o homem deveria comer. Nós, então, atribuímos ao homem um órgão de alimentatividade, e esse órgão é o açoite com o qual a Deidade compele o ser humano, querendo ele ou não, a comer. Em segundo lugar, tendo estabelecido ser a vontade de Deus que o ser humano continuasse sua espécie, descobrimos, imediatamente, um órgão de amabilidade. E assim fizemos com a combatividade, a idealidade, a causalidade, a construtividade — em suma, com todos os órgãos que representam uma propensão, um sentimento moral, ou uma faculdade do puro intelecto. E, nesses arranjos dos *Principia*<sup>3</sup> da ação humana, os *spurzheimitas*,<sup>4</sup> estivessem certos ou errados, em parte ou completamente, não fizeram nada mais do que seguir, a princípio, os passos de seus predecessores: deduzir e estabelecer cada coisa a partir do destino preconcebido do homem, tomando como fundamento os propósitos de seu Criador.

Teria sido mais sábio, teria sido mais seguro, classificar (caso devêssemos classificar) baseando-se no que o homem, usual ou ocasionalmente, fez, e assim continuou fazendo, no lugar de nos basear na certeza de que a Divindade pretendia obrigar o homem a fazer. Se nós não podemos compreender Deus em suas obras visíveis, como, então, compreendê-lo em seus pensamentos inconcebíveis, que dão vida a tais obras? Se não conseguimos entendê-lo em suas criaturas objetivas, como, então, compreendê-lo em seus humores substanciais e nas fases de sua criação?

3 Origens ou causas de alguma coisa; fundamentos. Plural de *principium*. Neste contexto, refere-se ao que dá origem às ações humanas. (N. T.)

4 Termo que nomeia os discípulos do médico alemão Johann Spurzheim (1776-1832). Spurzheim trabalhou por diversos anos como assistente de Franz Joseph Gall (1758-1828), que, por sua vez, foi o primeiro médico a desenvolver a frenologia. (N. T.)

A indução, *a posteriori*, faria com que a frenologia admitisse, como um princípio primitivo e inato da ação humana, algo paradoxal que podemos chamar de “perversidade”, dada a falta de um termo mais apropriado. No sentido que pretendo, ela é, de fato, uma dinâmica sem motivo, um motivo sem *motiviert*.<sup>5</sup> Por meio de seu incitamento, agimos sem objeto compreensível; ou, se isso é uma contradição em termos, podemos modificar a proposição e dizer que, por meio de seu incitamento, agimos porque não deveríamos agir. Teoricamente, nenhuma razão pode ser mais irracional, mas, de fato, não há nada mais forte. Para certas mentes, sob certas condições, ela torna-se absolutamente irresistível. Eu não estou mais certo de que respiro do que estou sobre o fato de que a garantia do que é errado, ou do erro, de qualquer ação é, frequentemente, a única e invencível força que nos impele, que sozinha nos impele à sua execução. Obviamente, essa irresistível tendência a fazer o que é errado, pelo errado em si mesmo, não admite análises, ou resolução por elementos ocultos. É um impulso primário, primitivo e radical. Será dito, estou consciente disso, que quando persistimos em atos porque sentimos que não devemos persistir neles, nossa conduta não é nada mais do que uma modificação daquilo que, ordinariamente, nasce da “combatividade” da frenologia. Mas basta um relance para mostrar a falácia dessa ideia. A combatividade frenológica tem, por essência, a necessidade de autodefesa. É a nossa salvaguarda contra danos. Seu princípio protege nosso bem-estar; e, dessa maneira, o desejo de estar bem é despertado simultaneamente ao seu desenvolvimento. Assim, o desejo de estar bem deve ser despertado simultaneamente<sup>6</sup> a qualquer princípio que deve ser meramente uma modificação de combatividade. Mas, no caso daquele algo ao qual denominei “perversidade”, o desejo de estar bem não só é repellido, como há também um forte sentimento antagônico.

Um apelo aos nossos próprios corações é, antes de tudo, a melhor réplica ao sofisma que acabou de ser observado. Ninguém que consulte, de forma positiva, e questione, de forma minuciosa, sua própria alma, estará disposto a negar a total radicalidade da

5 No original, Poe errou a palavra (difícil dizer se propositalmente ou não), escrevendo “motivirt”. “Motiviert”, do alemão, significa “motivado”. (N. T.)

6 A repetição de “despertado simultaneamente” (“excited simultaneously”, no original), que pode ser observada no período anterior, é do próprio Poe. (N. T.)

propensão em questão. É mais peculiar do que incompreensível. Por exemplo, não existe quem, em algum período, não tenha sido atormentado por um sincero desejo de atormentar um ouvinte com um circunlóquio. O orador tem consciência de que está desagrando — ele tem toda a intenção de agradar; ele é normalmente breve, preciso e claro; a linguagem mais lacônica e luminosa está lutando para ser pronunciada na ponta de sua língua, é apenas com dificuldade que ele se contém para não a deixar fluir; ele teme e desaprova a ira daquele a quem se dirige. Ainda assim, ocorre a ele o pensamento de que, através de certas involuções e parênteses, a ira de seu interlocutor deve ser engendrada. Esse único pensamento é suficiente. O impulso intensifica-se até se tornar um anseio, o anseio uma vontade, a vontade um incontável desejo, e o desejo (para o profundo desgosto e mortificação do orador, e apesar de todas as consequências) é satisfeito.

Temos uma tarefa diante de nós que deve ser rapidamente realizada. Nós sabemos que será desastroso procrastinar. A crise mais importante de nossas vidas clama, em voz alta, por energia imediata e ação. Nós ardemos, somos consumidos pela ânsia de dar início ao trabalho, com a expectativa de seus resultados gloriosos pondo toda a nossa alma em chamas. Isso deve, isso tem de ser realizado hoje, e ainda assim o adiamos para amanhã, e por quê? Não há resposta, exceto porque nos sentimos “perversos”, usando a palavra sem compreensão do princípio. O amanhã chega e, com ele, uma ansiedade ainda mais impaciente para cumprir nosso dever. Mas com esse forte aumento da ansiedade chega, também, um desejo de protelar — um desejo sem nome, assustador, pois é obscuro. Esse desejo ganha força à medida que o tempo voa. A última hora para ação é iminente. Nós trememos com a violência do conflito dentro de nós — entre o definido e o indefinido —, entre a substância e a sombra. Mas, se a disputa avançou até aqui, é a sombra que prevalece — lutamos em vão. O relógio soa, e esse é o som de nosso bem-estar. Ao mesmo tempo, é o galo — nota ao fantasma que há tanto nos aterroriza. Ele voa — e desaparece — e estamos livres. A velha energia retorna. Nós vamos trabalhar agora. Desgraça, é tarde demais!

Estamos à beira de um precipício. Nós espreitamos o abismo — ficamos enjoados e tontos. Nosso primeiro impulso é evitar o perigo. Inexplicavelmente, permanecemos. Aos poucos, nosso enjoo, nossa tontura e nosso horror fundem-se em uma nuvem

de sentimentos inomináveis. Gradualmente, de modo ainda mais imperceptível, essa nuvem toma forma, assim como o vapor que sai da garrafa transfigura-se no gênio das *Mil e Uma Noites*. Mas, dessa nossa nuvem na borda do precipício, uma forma vai se tornando palpável, muito mais terrível do que qualquer gênio ou qualquer demônio de um conto, e, mesmo assim, é apenas um pensamento, embora aterrador — um pensamento que arrepia a medula de nosso esqueleto com a ferocidade do deleite de seu horror. É tão somente a ideia do que seriam nossas sensações durante a arrebatadora precipitação de uma queda de tal altura. E essa queda — essa rápida aniquilação —, justamente por envolver uma das mais horríveis e repugnantes imagens de todas as mais horríveis e repugnantes imagens da morte e do sofrimento que já se apresentaram à nossa imaginação, justamente por esse genuíno motivo é que nós a desejamos vividamente. Porque nossa razão nos afasta violentamente do precipício, nós dele nos aproximamos de forma mais impetuosa. Não há paixão mais diabolicamente impaciente na natureza do que a daquele que, estremecendo à beira de um precipício, pensa em nele se lançar. Deixar-se levar, por qualquer tentativa de reflexão, é estar inevitavelmente perdido; porque a reflexão nos instiga a resistir, e, justamente por isso, eu afirmo, nós não conseguimos fazê-lo. Se não houver nenhum braço amigo para nos impedir, ou se falharmos em um esforço súbito de nos prostrarmos para longe do abismo, nós mergulhamos, e estamos destruídos.

Ao examinarmos ações como essa e similares, descobriremos que resultam unicamente do espírito da Perversidade. Nós assim agimos porque sentimos que não deveríamos. Aquém ou além disso, não há princípio inteligível: e deveríamos certamente julgar tal perversidade como uma instigação direta do Diabo, não fosse ela conhecida por, ocasionalmente, atuar na promoção do bem.

[...]



## PARTE CINCO

# A DECADÊNCIA

No final do século XIX, os elementos mais sombrios do romantismo desaguaram na chamada literatura decadente. E a transição foi acompanhada por uma importante modulação: enquanto os românticos eram essencialmente otimistas, os escritores da decadência revelaram-se pessimistas, tendendo mesmo alguns ao niilismo. Em contraposição a seus predecessores, não acreditavam mais na arte, na imaginação ou no individualismo como salvação da humanidade.

Os decadentes figuraram em sua ficção vários dos medos que lhes eram contemporâneos, como a degeneração ética e a degradação das estruturas sociais. Algumas figuras características do gótico retornaram de maneira notável em novos formatos, sobretudo o vampiro e o duplo, que aqui representam horrores relacionados ao rápido progresso técnico e intelectual da época.

Outro aspecto distintivo foi a reação à racionalidade positivista: imbuídos deste espírito, os decadentes perseguiram os prazeres fugazes da luxúria e da autocomplacência. Não buscavam os modos triviais de se atingir a felicidade, por entender que o preço a se pagar era alto — cegar a compreensão do real estado do mundo. Investiam, pois, no reconhecimento de sua própria doença, que, por extensão, espelhava a doença da sociedade. Com isso, a ficção decadente é profundamente autorreferencial: fala de seus próprios ídolos, de sua própria artificialidade, de seu próprio sentimento de *mal du siècle*.

Esta visão de mundo ganhou forma artística pelas mãos de autores como Charles Baudelaire, J.-K. Huysmans e Oscar Wilde — que, para além de obras ficcionais paradigmáticas, legaram às artes do mal importantes reflexões, por meio de ensaios, prefácios, e outros textos críticos.



# CHARLES BAUDELAIRE

(1821-1867)

Charles Baudelaire foi um dos principais poetas franceses do século XIX. Além de escritor, atuou como crítico de arte, ensaísta e tradutor. Ficou conhecido por traduzir parte da obra de Edgar Allan Poe para a língua francesa e popularizar o escritor estadunidense em seu país. O volume de poesia *As Flores do Mal* (1857), considerado sua obra-prima, sofreu censura na época por sua suposta imoralidade, causando ao autor um processo judicial e uma vultosa multa.

Diversos escritores, associados a poéticas distintas, filiaram-se à tradição baudelairiana. Decadentes e simbolistas, por exemplo, destacaram o caráter satanista e mórbido dos textos do poeta, além das suas constantes referências ao uso de entorpecentes e à primazia da artificialidade sobre a natureza. A tematização do *ennui*, do *spleen* e de outros sentimentos de lassidão perante a vida moderna também foi retomada com frequência pela literatura do Oitocentos. Em sua obra, fica patente uma concepção pessimista e desencantada da existência.

O conjunto de ensaios de *O Pintor da Vida Moderna*, publicado inicialmente em 1863 no jornal *Le Figaro*, apresenta uma análise da obra do pintor Constantin Guys (1802-1892). Apresentamos a seguir a tradução de dois fragmentos das seções XI e XII, “Elogio da Maquiagem” e “As Mulheres e as Prostitutas”, respectivamente, nos quais o autor, ao argumentar a favor da artificialidade em lugar dos instintos naturais, por ele considerados violentos e nocivos, expõe sua concepção de “beleza horrível”.

# O PINTOR DA VIDA MODERNA

# XXI

Charles Baudelaire

Tradução de Daniel Augusto P. Silva  
Revisão técnica de Júlio França

## XI. Elogio da Maquiagem

Há uma canção, totalmente trivial e inepta, que quase não pode ser citada em um trabalho de pretensões sérias, mas que traduz muito bem, no estilo do *vaudeville*, a estética das pessoas que não pensam. *A natureza embeleza a beleza!*<sup>1</sup> É presumível que o poeta, se pudesse falar em francês, teria dito: *a simplicidade embeleza a beleza!*, o que equivale a esta *verdade*, de um gênero completamente inesperado: o *Nada* embeleza o que existe.

A maioria dos erros relativos ao belo nascem da falsa concepção do século XVIII relativa à moral. A natureza foi tomada nesse tempo como base, fonte e tipo de todo bem e de todo belo possíveis. Não foi pouco o quanto a negação do pecado original contribuiu para a cegueira geral dessa época. Se, todavia, consentirmos a nos referir simplesmente ao fato visível, à experiência de todas as épocas e à *Gazette des Tribunaux*,<sup>2</sup> veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, isto é, ela *constrange* o homem a dormir, a beber, a comer, e a se proteger, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela, também, que leva o homem a

1 Possível referência à canção “Couplets de Marie” (1826), escrita por Eugène de Planard (1783-1853). (N. T.)

2 Referência à publicação *La Gazette des Tribunaux, journal de jurisprudence et des débats judiciaires* (1825-1915), que apresentava casos de disputas judiciais, bem como uma série de *faits divers*. (N. T.)

matar o seu semelhante, a comê-lo, a sequestrá-lo, a torturá-lo, pois, assim que saímos da ordem das necessidades e das faltas para entrar na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza pode aconselhar apenas o crime. É esta infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a filosofia (eu falo da boa), é a religião que nos ordena alimentar parentes pobres e enfermos. A natureza (que não é outra coisa que a voz de nosso interesse) nos ordena destruí-los. Passai em revista, analisai tudo o que é natural, todas as ações e os desejos do puro homem natural e não achareis nada além do horrível. Tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano provou no ventre de sua mãe, é de origem natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, já que foram necessários, em todos os tempos e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, *sozinho*, teria sido impotente para descobri-la. O mal se faz sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. Tudo o que digo da natureza, como má conselheira em matéria de moral, e da razão, como verdadeira redentora e reformadora, pode ser transportado para a ordem do belo. Assim, sou conduzido a olhar o ornamento como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana. As raças que nossa civilização, confusa e pervertida, trata de bom grado como selvagens, com um orgulho e uma fatuidade totalmente risíveis, compreendem, tão bem quanto a criança, a alta espiritualidade da toalete. O selvagem e o *baby* atestam, pela aspiração inocente ao brilhante, às plumagens coloridas, aos tecidos resplandecentes e à majestade superlativa das formas artificiais, o desgosto pelo real, e provam, assim, sem se dar conta, a imaterialidade de suas almas. Infeliz daquele que, como Luís XV<sup>3</sup> (que foi não o produto de uma verdadeira civilização, mas de uma recorrência de barbárie), leve a depravação a tal ponto que só consiga experimentar a *simples natureza*!<sup>4</sup>

A moda deve, então, ser considerada como um sintoma do gosto pelo ideal sobrenadante no cérebro humano por sobretudo

3 Luís XV (1710-1774) foi rei da França desde os cinco anos de idade. A biografia do monarca também é célebre pelos seus casos extraconjugais. (N. T.)

4 Sabe-se que a sra. du Barry, quando queria evitar de receber o rei, tinha o cuidado de se maquiar com o ruído. Era um sinal suficiente. Fechava, assim, sua

o que a vida natural nele acumula de grosseiro, de terrestre e de imundo, como uma deformação sublime da natureza ou, mais exatamente, como um ensaio permanente e sucessivo de reformação da natureza. Fez-se observar, sensatamente (sem se descobrir a razão), que todas as modas são charmosas, isto é, relativamente charmosas; cada uma sendo um esforço novo, mais ou menos feliz, em direção ao belo, uma aproximação qualquer de um ideal cujo desejo estremece sem cessar o espírito humano não satisfeito. Mas as modas não devem ser consideradas, se desejamos experimentá-las, como coisas mortas. Tanto valeria admirar os farrapos suspensos, frouxos e inertes como a pele de São Bartolomeu<sup>5</sup> no armário de um brechó. É preciso se lhes figurar vitalizadas, vivificadas pelas belas mulheres que as portaram. Apenas assim compreenderemos seu sentido e seu espírito. Se, então, o aforismo “todas as modas são charmosas” vos choca como absoluto demais, dizei, e estareis certos de não vos enganar: todas foram legitimamente charmosas.

[...]

## XII. As Mulheres e as Prostitutas

[...]

Eis aqui agora, abrindo suas galerias repletas de luz e de movimento, esses Valentinós, esses Cassinos, esses Prados (antes Tívolis, Idálias, Folias, Pafos),<sup>6</sup> esses cafarnauns onde a exuberância da juventude ociosa faz carreira. Mulheres, que exageraram a moda até lhe alterar a graça e destruir a intenção, varrem faustosamente os pisos com a cauda de seus vestidos e a ponta de seus xales. Elas vão e voltam, passam e repassam, abrindo um olho surpreso como o dos animais, parecendo nada ver, mas a tudo examinando.

Sobre um fundo de luz infernal ou sobre um fundo de auro-ra boreal, vermelho, alaranjado, sulfuroso, rosa (o rosa revelando

---

porta. Era ao se embelezar que fazia esse real discípulo da natureza fugir. (N. A.)

5 São Bartolomeu foi um dos apóstolos de Jesus. Acredita-se que tenha sido morto por esfolamento. Na iconografia cristã, é frequentemente retratado segurando a própria pele. (N. T.)

6 Referências a locais de socialização e a salões de dança do período, considerados pelo autor em seguida como “cafarnauns”, isto é, lugares de desordem. (N. T.)

uma ideia de êxtase na frivolidade), algumas vezes violeta (cor preferida das cômegas, brasa que se apaga atrás de uma cortina azul-celeste), sobre esses fundos mágicos, imitando a diversidade dos fogos de bengala, eleva-se a imagem variada da beleza fraudulenta. Aqui majestosa, lá amena, ora esbelta, até mesmo delgada, ora ciclópica; ora pequena e efusiva, ora pesada e monumental. Ela inventou uma elegância provocante e bárbara ou então visa, com mais ou menos sucesso, à simplicidade habitual de um mundo melhor. Avança, desliza, dança, circula com seu peso de saias bordadas que lhe servem ao mesmo tempo de pedestal e de balanço; dardeja seu olhar sob um chapéu, como um retrato em sua moldura. Representa bem a selvageria na civilização. Ela tem a beleza que lhe vem do Mal, sempre despida de espiritualidade, mas algumas vezes tingida de uma fadiga que se aproxima da melancolia. Leva seu olhar para o horizonte como a ave de rapina; mesma desorientação, mesma distração indolente, e também, às vezes, mesma atenção fixa. Tipo de boêmia errando sobre os confins de uma sociedade regular, a trivialidade de sua vida, que é uma vida de trapaça e de combate, surge através de seu invólucro de aparato. Pode-se aplicar-lhe justamente essas palavras do mestre inimitável, La Bruyère:<sup>7</sup> “Há em algumas mulheres uma grandeza artificial associada ao movimento dos olhos, a um gesto da cabeça, às maneiras de caminhar, e que não passa disso.”

As considerações relativas à cortesã podem, até certo ponto, aplicar-se à atriz, pois ela também é uma criatura de pompa, um objeto do prazer público. Mas aqui a conquista, a presa, é de uma natureza mais nobre, mais espiritual. Trata-se de obter o favor geral, não somente pela pura beleza física, mas também por talentos de ordem rara. Se, por um lado, a atriz se aproxima da cortesã, por outro, assemelha-se ao poeta. Não esqueçamos que, fora da beleza natural, e mesmo da artificial, há em todos os seres um idiomatismo de ofício, uma característica que pode se traduzir fisicamente em feiura, mas também numa espécie de beleza profissional.

[...]

Algumas dessas, exemplos de uma fatuidade inocente e monstruosa, levam em suas cabeças e em seus olhares, audaciosamente

<sup>7</sup> Jean de La Bruyère (1645-1696) foi um escritor francês conhecido por seus trabalhos sobre moral e por seu estilo discursivo voltado para os fragmentos e para a leitura em voz alta, como os textos presentes em *Les Caractères* (1688). (N. T.)

elevados, a felicidade evidente de existir (e, na verdade, por quê?). Às vezes, encontram, sem procurar, poses de uma audácia e de uma nobreza que encantariam o estatuário mais delicado, se o estatuário moderno tivesse a coragem e o espírito de recolher a nobreza em toda parte, mesmo na lama; outras vezes, mostram-se prostradas em atitudes desesperadas de *ennui*,<sup>8</sup> em indolências de estaminé, de um cinismo masculino, fumando cigarros para matar o tempo, com a resignação do fatalismo oriental; espalhadas, enfiadas sobre sofás, a saia arredondada atrás e na frente como um duplo leque, ou penduradas em equilíbrio sobre tamboretas e cadeiras; pesadas, sombrias, estúpidas, extravagantes, com olhos envernizados pela aguardente e com as frentes inflamadas pela teimosia. Descemos até o último grau da espiral, até a *fœmina simplex* do satírico latino.<sup>9</sup> Vemos desenhar-se, sobre o fundo de uma atmosfera em que o álcool e o tabaco misturaram seus vapores, a magreza inflamada da tísica ou as gorduras da adiposidade, esta horrorosa saúde da ociosidade. Em um caos brumoso e dourado, insuspeito pelas castidades indigentes, agitam-se e convulsionam-se ninfas macabras e bonecas vivas, cujos olhos infantis deixam escapar uma claridade sinistra. No entanto, atrás de um balcão carregado de garrafas de licores, relaxa uma gorda megera, cuja cabeça, apertada num sujo cachecol que desenha na parede a sombra de suas pontas satânicas, faz pensar que tudo o que é destinado ao Mal está condenado a ter chifres.

Na verdade, não é para comprazer ao leitor nem para escandalizá-lo que espalhei em frente a seus olhos tais imagens. Num ou noutro caso, teria sido faltar-lhe ao respeito. O que as torna preciosas e as consagra são os incontáveis pensamentos que fazem nascer, geralmente severos e obscuros. Mas se, por acaso, algum desavisado procurar, nessas composições do sr. G.,<sup>10</sup> disseminadas

<sup>8</sup> A noção de *ennui* diz respeito a um sentimento de profundo desencanto com a vida e a uma sensação de lassidão que tende ao niilismo. Trata-se de um traço típico da personalidade dos personagens de grande parte da literatura oitocentista, e que ganha cada vez mais destaque a partir da segunda metade do século XIX. Baudelaire chega a descrevê-lo, no poema “Au Lecteur”, que abre *As Flores do Mal* (1857), como o mais feio e o mais ímundo dos monstros. (N. T.)

<sup>9</sup> Referência ao poeta satírico romano Juvenal, nascido no final do século I. A menção à *fœmina simplex* se relaciona à Sátira VI do autor, em que também descreve o comportamento de mulheres libidinosas em orgias. (N. T.)

<sup>10</sup> Sr. G. refere-se ao pintor Constantin Guys (1802-1892), pintor e ilustrador holandês, cujos trabalhos foram o objeto deste ensaio de Baudelaire. (N. O.)

mais ou menos por toda parte, a ocasião de satisfazer uma curiosidade malsã, previno-o caridosamente que não achará nada que possa excitar uma imaginação doente. Encontrará apenas o vício inevitável, isto é, o olhar do demônio, emboscado nas trevas, ou a espádua de Messalina refletindo sob o gás; nada além de arte pura, isto é, a beleza particular do mal, o belo no horrível. E mesmo, para repeti-lo rapidamente, a sensação geral que emana de todo esse cafarnaum contém mais tristeza que comicidade. O que faz a beleza particular dessas imagens é a sua fecundidade moral. Elas são cheias de sugestões, mas de sugestões cruéis, ásperas, que a minha pena, mesmo acostumada a lutar contra as representações plásticas, talvez as tenha traduzido insuficientemente.

[...]

## J.-K. HUYSMANS

(1848-1907)

Joris-Karl Huysmans foi um escritor e crítico de arte francês cuja variada obra é composta tanto de romances naturalistas quanto decadentes, além daqueles de cunho religioso. Foi bastante atuante nos periódicos da época, como o *Le Voltaire*, em que defendia o trabalho dos pintores impressionistas contra as reprimendas de diversos intelectuais do período.

Em muitas de suas obras observam-se as marcas de poéticas relacionadas a efeitos de recepção negativos, como o horror, a repulsa e o grotesco. É o caso de *À Rebours* (1884), considerada a obra paradigmática da decadência literária, que, com sua série de transgressões morais, apresenta uma visão de mundo bastante desencantada, e de *Là-bas* (1891), em que o ocultismo e o satanismo são temas centrais do enredo.

Selecionamos para esta antologia o ensaio “O Monstro”, publicado em *Certains* (1889). Nele, o autor traça um panorama das principais manifestações da monstruosidade em diferentes realizações artísticas ao longo da história, com o objetivo de comprovar a hipótese de que as monstruosidades teriam praticamente desaparecido das artes na contemporaneidade finissecular. Huysmans acredita que os monstros perderam progressivamente a capacidade de horrorizar ao se aproximarem do burlesco e do cômico. Defende, então, que os artistas se utilizem dos avanços no conhecimento científico sobre os micro-organismos, as larvas e os vermes para engendrar novas criaturas aterrorizantes.

# XXIII O MONSTRO

*J.-K. Huysmans*

Tradução de Daniel Augusto P. Silva  
Revisão técnica de Oscar Nestarez

O monstro, na arte, não existe realmente, ou, para ser mais preciso, não existe mais, no atual momento, para nós. A imaginação, que, em todos os tempos, comprouve-se em criar a beleza do assustador, pouco variou e apenas obteve imagens de monstros ao desenvolver e ao deformar os grandes carnívoros ou ao retirar do corpo humano algumas de suas partes e aliar a outras, tomadas de empréstimo dos temidos corpos de feras.

Em razão de sua certeza de ficção e da incoerência de seus membros necessariamente justapostos, esses monstros não parecem mais capazes de fazer nascer em nós, atualmente, as sensações pretendidas pelo artista que desejou simbolizar as más divindades e o crime, além de suscitar o horror. A Antiguidade os sonha com uma estrutura enorme, mas relativamente simples. Na Assíria, são touros, tiaras, androcéfalos, com asas de águias, dragões voadores, mamíferos com focinhos de felinos. Berosso<sup>1</sup> legou-nos a descrição de monstros que, segundo a gênese caldeia, povoavam a terra: eram homens com pernas e chifres de cabra, hermafroditas com patas de cavalo, cachorros com quatro corpos e rabo de peixe, hipocentauros, éguas com cara de molosso, feras com aspecto de esturjão e de réptil.

---

<sup>1</sup> Berosso, também conhecido como Beroso, Berossus ou Berosos, foi um sacerdote da Babilônia no século III a.C. e autor do livro *História da Babilônia*, cujos exemplares se perderam. (N. T.)

No Egito, os canopos têm cabeças de falcão, de chacal e de homem; a Tuéris,<sup>2</sup> que protegia os partos, era um hipopótamo com ventre e seios de mulher; diversas estatuetas mostram-nos, postos sobre troncos humanos, rostos de leopardos e de leões. Na Índia, há seres gigantescos dotados de mil cabeças, armados com presas de javali, espetados por inúmeros braços. No Camboja, a arte khmer inventa igualmente improváveis feras, como o pássaro Krouts<sup>3</sup> que se apresenta tal qual um grifo; o Garuda,<sup>4</sup> cujo torso masculino termina na cabeça de um pássaro; o Yali,<sup>5</sup> que possui aspectos de dragão e de jaguatirica ou de guepardo.

Na Grécia, a maior parte dos monstros nasce do acasalamento de Equidna,<sup>6</sup> metade mulher, metade serpente, com o gigante Tifão,<sup>7</sup> de corpo sulcado de víboras escoradas em talhadas de plumas, com a boca cuspidando ferrões e mastigando chamas. Eles dão à luz a célebre linhagem: Órtros,<sup>8</sup> o cão bicéfalo; o dragão de cem cabeças das Hespérides;<sup>9</sup> o Píton<sup>10</sup> de cem bocas; a Hidra de

2 Deusa egípcia associada à fertilidade. (N. T.)

3 Referência obscura a um tipo de pássaro representado ou recriado pela arte khmer. (N. T.)

4 Figura da mitologia hindu cuja representação se assemelha a uma águia. (N. T.)

5 Figura da mitologia hindu normalmente descrita com corpo de um grande felino e com traços de elefantes. (N. T.)

6 Figura da mitologia grega, um gigante cujo corpo seria metade de uma ninfa e metade serpente. (N. T.)

7 Gigante da mitologia grega, também conhecido como Tufão, Tífon ou Tifeu, responsável por ventos muito fortes. É, ainda, pai de uma série de outros monstros. (N. T.)

8 Figura da mitologia grega que desempenhava função de cão de guarda. Em algumas representações, além das duas cabeças, apresenta um rabo de serpente. (N. T.)

9 Referência a um conjunto de ninfas da mitologia grega associadas à primavera. O jardim das Hespérides era protegido por vários monstros, tal como o dragão citado no trecho. (N. T.)

10 Segundo a mitologia grega, trata-se de uma serpente gigantesca, morta por Apolo. (N. T.)

Lerna;<sup>11</sup> a Quimera<sup>12</sup> e a Górgona;<sup>13</sup> a Esfinge,<sup>14</sup> cuja estrutura bestial e humana é a mais complicada de todas.

Em resumo, à exceção dos colossos terrestres, os Titãs<sup>15</sup> e os Hecatônquiros,<sup>16</sup> isto é, a forma normal deformada ou aumentada e elevando-se até o céu, é a serpente transformada em dragão que a mitologia grega recorre para criar os seus monstros.

Na Idade Média, o dragão perpetua-se e surge pouco modificado desde os tempos antigos nas esculturas das catedrais e nas vidas dos santos. Ele tem a aparência de uma serpente alada, inclina um lombo repleto de ganchos, brande em sua cara de crocodilo a língua de forquilha do Píton, multiplica-se em tipos derivados, tal qual a Tarasca,<sup>17</sup> e conserva, apesar de tudo, a forma de réptil e de lagarto. Em seguida, frente ao dragão que personifica, na inocência das épocas, a suprema ferocidade do monstro, o lado demoníaco e luxurioso é difundido pelo porco, pelo sapo ou por um bode com traseiro de homem. Todo o grande gado é colocado à disposição desses admiráveis alfaiates imagísticos que seguiam as humildes confrarias dos “Hospedeiros do bom Deus”<sup>18</sup> e, sob as ordens dos arquitetos, esculpiam essas prodigiosas catedrais e erigiam suas torres, ao canto dos salmos.

11 Figura da mitologia grega, filha de Tifão e Equidna. Frequentemente é representada com um corpo de dragão e com cabeça de serpente. (N. T.)

12 Figura da mitologia grega caracterizada por lançar fogo de suas narinas e por sua forma corporal híbrida, entre o dragão, o leão e a cabra. (N. T.)

13 Figura da mitologia grega, também monstruosa, representada normalmente como uma mulher, cercada por cobras, capaz de transformar em pedra quem a olhasse. Segundo o mito, entre as Górgonas haveria Medusa, Esteno e Euriale. (N. T.)

14 Uma das figuras mitológicas mais conhecidas, presente em diversas culturas. Em algumas de suas versões, é composta de um corpo de leão e uma cabeça com traços humanos. A esfinge impunha, ainda, uma série de enigmas aos homens, que, se errassem a resposta, seriam devorados. (N. T.)

15 Na mitologia grega, os Titãs eram um grupo de entidades monstruosas que disputaram o poder com os deuses do Olimpo. (N. T.)

16 Três gigantes da mitologia grega, Briareu, Coto e Giges, filhos de Urano e de Gaia, que possuíam diversos braços e mãos. (N. T.)

17 Figura monstruosa do folclore provençal associada à cidade de Tarascon, no sul da França, e descrita como uma mistura de traços de dragões, tartarugas, bois e escorpiões. (N. T.)

18 Referência a associações de pedreiros que se dedicavam a construções re-

O cinturão de monstros que rodeia a Catedral de Notre-Dame de Paris o comprova. São extravagantes pássaros empoleirados sobre a flora saxã das sacadas de pedra. As aves estinfáides<sup>19</sup> dos mitos gregos, que tomam emprestado das duras flexibilidades dos aços e dos ferros as flechas de suas plumas, as tesouras de seus bicos e as unhas de suas garras, revivem nessas esculturas, menos ameaçadoras e menos torvas. Ornamentadas com mantas de senhoras e com capuzes de monges, elas estendem sob a tenalha de seu rosto papos papelonados de escamas, e abrem, sem hostilidade, as asas abatidas, muito lassas. Depois, afastam-se do tipo ancestral, transformam-se em gigantescos periquitos semelhantes a abutres e a galos, em fabulosas aves com patas de leão e de onças, eriçadas com plumas divididas em curtas malhas que simulam a cota imbricada dos antigos gauleses e as escamas levantadas de peixes raspados.

Esses pássaros alternam-se com todo um zoológico de feras cujas formas ficaram intactas, tais quais o boi, o elefante, o pelicano e a águia, que acompanham grupos de demônios e de monstros: cadelas com duas cabeças, com tetas de amas e pés de gatos; carneiros com braços de lutadores terminados em unhas aduncas como ganchos de ferro; búfalos com bustos depilados, sobre os quais balançam tetas de mulheres magras; grifos com olhos adormecidos e falsos e com dentes de morsas; felinos com ventres e mãos de homens; bodes com torsos veludos, cobertos de faces com perfis de camelos, chifres de alce, olhos em penacho, pés bifurcados, semelhantes à pata do marabu e da cabra.

Infelizmente, se os vocábulos proferidos por essas esculturas permanecem quase claros, o sentido das frases que devem figurar na extraordinária página escrita em torno de Notre-Dame permanece para sempre perdido.

O simbolismo católico manteve, com efeito, a compreensão das palavras imaginadas por esses animais de pedra. Ele ensina, além da ideia conhecida do que representam o leão, o boi, a águia e as feras evangelistas cujas cabeças servem à confecção do

---

ligiosas. Durante a Idade Média, também foram conhecidos como “trabalhadores de Notre-Dame” e “trabalhadores de São Pedro”. (N. T.)

19 Na mitologia grega, as aves do lago Estínfalo eram criaturas monstruosas e carnívoras que destruíam as plantações e os cultivos, além de se alimentarem de seres humanos. Foram derrotadas por Hércules em seu sexto trabalho. (N. T.)

tetramorfo,<sup>20</sup> que o galo simboliza a coragem brutal e a vigilância, que o abutre, antes considerado pelos egípcios como o emblema da Maternidade, significa, na Bíblia, a cruel rapacidade do próprio demônio. Atesta que o pelicano é justamente o Salvador, que alimenta os pequenos com seu sangue, e que ele é, além disso, no século XIII, a imagem de Davi meditando sobre a Paixão de Cristo; atribui também à lebre a prudência da alma que a tentação apavora; ao elefante, símbolo do grande pecador, o orgulho enorme que tudo pisa. Determina, enfim, que o gato alegoriza a pilhagem e a astúcia, que o lagarto simboliza a idolatria, que o caracol, cujo corpo sai e entra na tumba figurada por sua concha, designa a Ressurreição esperada dos mortos. Adiciona, ainda, que a rã especifica a avareza, a luxúria, o diabo, e que o peixe, graças aos monogramas místicos de seu nome grego,<sup>21</sup> é exatamente o Nosso Senhor Jesus. Hesita, contudo, em relação a outras feras, tal qual a águia, que acompanha, no entanto, o apóstolo João e que está notificada nas Escrituras tanto como o Cristo quanto como uma fera imunda; tal qual o touro, que, por um lado, encarna a fúria dos estupros e, por outro, confunde-se com o boi, e torna-se a fera do trabalho e do sacrifício, e acaba por emprestar, como o Carneiro, seu nome a Deus.

Ora, vários desses animais perdem a qualidade que lhes é própria, unem-se e combinam-se em um só, entre as fantásticas estátuas que envolvem as torres de Notre-Dame. Associando os símbolos que cada um deles representa e ordenando o conjunto, poder-se-ia, evidentemente, encontrar, para alguns monstros, as acepções que eles denotam, mas nós continuaríamos incapazes de religar a cadeia desses vocábulos e de decifrar o inexplicável texto.

Notre-Dame é agora um hieróglifo em que as iconografias cristãs soletram palavras isoladas e tristes, e os alquimistas procuram em vão a receita da pedra filosofal<sup>22</sup> numa imagem esculpida ao longo de uma porta.

---

20 Referência ao símbolo cristão do tetramorfo, descrito no livro de Ezequiel, que seria composto de animais representativos dos quatro evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João). (N. T.)

21 Em grego antigo, a palavra “peixe” (*Ichthys*) formaria também o acrônimo “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”. Trata-se igualmente de um símbolo cristão em que dois arcos se cruzam para dar forma à silhueta do animal. (N. T.)

22 Objeto lendário, buscado por alquimistas ao longo da história, que seria capaz de transformar elementos metálicos em ouro ou em prata. Além disso,

Em todo caso, pode-se afirmar que é sobre esta catedral que se erige uma das mais maravilhosas teorias de demônios e de monstros.

Curvados há quinhentos anos por cima de uma enorme cidade que os ignora, eles contemplam sem se cansar as incomutáveis bases da estupidez humana. Seguem através das eras os feitos do velho homem obcecado pela inquietude carnal e o engodo do ganho; fumam a exalação dos eternos vícios, supervisionam a cheia dos velhos pecados, verificam a descarga do eterno lixo que o hipócrita esgoto destes tempos frouxos afaga.

Sentinelas colocados em postos esquecidos sobre soleiras perdidas no além dos ventos, eles executam uma instrução desconhecida numa língua morta. Escarnecem, chiam, ralham, sem piedade pelos horríveis sofrimentos que clamam, no entanto, sob seus pés, em dolorosas camas de hospitais vizinhos. Encarnam os poderes nocivos contra o abrigo das almas; desmentem a misericordiosa esperança das principais imagens esculpidas, mais abaixo, sobre o portal; contradizem a Virgem e São João, cujas estátuas suplicam ao Senhor de redimir, enfim, este miserável povo que tresvaria e delira há cinco séculos!

Mas esta beleza do assustador, que, em Notre-Dame, anônimas imagens quiseram produzir, perde-se na Idade Média, que se comprazia frequentemente nas facetas de suas gárgulas. Mais tarde, a imaginação renuncia a suscitar medo, volta-se completamente para a alegria e é então que a farsa nasce. As tentações de Santo Antônio<sup>23</sup> sucedem-se, os animais cômicos misturam-se aos Satãs engraçados.

---

a pedra filosofal teria poderes de rejuvenescimento e seria capaz de dar vida eterna a quem a descobrisse. (N. T.)

23 Na mitologia cristã, Santo Antônio do Deserto foi um santo egípcio que resistiu a uma série de tentações do diabo por um longo período. Tais eventos foram retratados em diversas obras artísticas ao longo da história, como, por exemplo, nas interpretações de Martin Schongauer (1448-1491), Hieronymus Bosch (1450-1516), Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569) — citados neste ensaio —, e, também, posteriormente, nas de Max Ernst (1891-1976) e Salvador Dalí (1904-1989). Na sequência do texto, Huysmans faz referência à obra *La Tentation de saint Antoine* (1874), narrativa publicada por Gustave Flaubert (1821-1880), em que também são apresentadas múltiplas figuras monstruosas. (N. T.)

No *Das Weltgericht* [Juízo Final] de Stefan Lochner,<sup>24</sup> no museu de Colônia, diabos empurram pecadores em direção a uma fortaleza em chamas que simula os territórios de fogo do velho inferno. Esses diabos levam sobre corpos de homens peludos cabeças de lobos cobertas de orelhas parecidas às orelhas não cortadas dos bulldogues. Além disso, suas cabeças estão repetidas sobre cada um de seus joelhos; uma terceira, colocada embaixo do ventre, cobrindo as genitais, simboliza, com as duas outras, o princípio adverso da Santíssima Trindade, que, sendo o Bem sobre-essencial, vê ao mesmo tempo o presente, o passado, o futuro. Mas esses demônios são pouco terríveis: eles contornam de muito longe as fronteiras do assustador; transformam-se, em suma, numa mascarada, modificam-se em personagens bufões.

Martin Schongauer,<sup>25</sup> por sua vez, inventa feras alongadas, cortadas em arestas vivas, feras metade tigre e metade peixe, macacos com asas de morcego cujo focinho termina em aumentadas trombas de moscas. Hieronymus Bosch<sup>26</sup> e os Brueghel<sup>27</sup> associam os legumes e os utensílios de cozinha ao corpo humano, imaginam seres cujo crânio é uma caixa de sal ou um funil e que caminham sobre pés em forma de foles e de tabuleiros. Nos quadros de Brueghel do Inferno, em Bruxelas, rãs desfalecem, abrem os ventres e expelem ovos; impossíveis mamíferos avançam com caras de lúcius e dançam a giga sobre tíbias postas em melancias. Em suas estampas dos *Zeven Hoofdzonden* [Pecados Capitais], a fantasia furiosa acentua-se ainda mais: javalis correm

---

24 Stefan Lochner (1410-1451), pintor alemão associado à arte gótica. Sua obra é composta, sobretudo, de pinturas com cenas e personagens místicas e religiosas. O seu quadro *Das Weltgericht* [Juízo Final], descrito por Huysmans, foi pintado por volta de 1435. (N. T.)

25 Martin Schongauer (1448-1491), artista alemão. Suas gravuras revelam tanto personagens associados à mitologia religiosa cristã quanto um conjunto de figuras monstruosas. (N. T.)

26 Hieronymus Bosch, pseudônimo de Jheronimus van Aken (1450-1516), pintor holandês. Suas obras apresentam temas místicos e religiosos, além de alegorizarem vícios e pecados. Sua produção mais conhecida é o tríptico *De Tuin der Lusten* [Jardim das Delícias Terrenas] (1504), com representações monstruosas do paraíso e do inferno. (N. T.)

27 Referência aos pintores flamengos da família Brueghel, Pieter Brueghel, “O Velho” (1525-1569), e Pieter Brueghel, “O Jovem” (1564-1638), também conhecido como “Brueghel do Inferno”. Seus trabalhos apresentam, frequentemente, cenas da vida cotidiana e figuras do povo, a partir de uma estética que destaca formas distorcidas, grotescas e potencialmente repulsivas. (N. T.)



sobre pernas em forma de nabos e agitam caudas entrelaçadas por radículas e caules; faces humanas sem corpo rolam na ponta de uma pata de lagosta que lhes serve de braço; pássaros, cujo bico abre-se em concha de mexilhão e cujo traseiro é um rabo de congrio, saltam sobre duas mãos, a cabeça embaixo, e correm como carrinhos de mão. É uma reunião de seres híbridos, leguminosos e masculinos, uma mistura de objetos industriais e de aleijados. Com a intrusão do utensílio de cozinha e da planta na estrutura dos monstros, o pavor acaba. A beleza do assustador morre com as criaturas burlescamente agenciadas, por serem fictícias demais.

Por sua vez, Callot<sup>28</sup> recupera o antigo dragão e os antigos diabos, mas não sugere nem a emoção nem o riso. Sua invenção é banal e a ênfase de suas pranchas é nula.

Na modernidade, nenhuma tentativa. Pode-se citar, no máximo, nesse ponto de vista, o acre e oblíquo, o livre e nebuloso Goya.<sup>29</sup> Mas os seus *Caprichos* se assemelham ao libelo e, quando aborda temas penosos, semelhantes ao desta mulher que se esforça para arrancar os dentes de um enforcado, ele alcança simplesmente o macabro. Por outro lado, em seus *Proverbios*, colocou em cena, diversas vezes, feiticeiras e demônios, mas eles são dotados de corpos humanos, de orelhas de asno e pés de bode. Assim, não trazem uma nota original ao interrompido ritual dos monstros. Apenas uma de suas águas-fortes — da qual surge, num de seus cantos, um ser cujo maxilar está fendido num focinho e cuja frente ostenta um olho enorme como um fanal — poderia evocar agora devaneios propícios.

Quanto ao sr. Ingres,<sup>30</sup> ele imagina um bom cavalo de estanho, enquanto pinta sua Angélica. Desde então, os japoneses são

28 Jacques Callot (1592-1635), artista francês, reconhecido por suas gravuras com cenas da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e também por suas diversas produções grotescas e satíricas. (N. T.)

29 Francisco de Goya (1746-1828), artista espanhol. Sua obra inclui diversas pinturas e desenhos intimamente relacionados ao grotesco. Nesta parte do ensaio, Huysmans menciona, primeiro, *Los Caprichos* (1799), um conjunto de gravuras do artista com sátiras sociais, e, na sequência, *Los Proverbios* (1815-1820), mais conhecido como *Los Disparates*, outro agrupamento de suas gravuras, com diversas situações oníricas e personagens monstruosas, de difícil interpretação. (N. T.)

30 Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), pintor francês associado ao

os únicos que tentaram realmente procriar monstros. Algumas figuras de Hokusai,<sup>31</sup> sobretudo de mulheres, semelhantes a fadas suspensas na bruma, com cabelos caindo como as folhas de um salgueiro-chorão, com faces diminuídas e pálidas, têm aspectos de fantasmas, realizam aparições de espectros, mas elas não constituem, a rigor, monstros. Por outro lado, as quimeras japonesas, em terra sarapintada, com seus lábios de lapela, seus olhos projetados tais quais os das lesmas, na ponta de pedunculados, suas caudas como tetos de pagodes, seus corpos, ao mesmo tempo verrugosos e peludos, são de uma aparência decorativa, de uma postura quase heráldica. Elas, porém, não podem ser levadas a sério e suscitar outros pensamentos para além da tapeçaria que as faz valer ou do pedestal que as sustenta.

Tão percorrida que tenha sido, a via dos monstros ainda está nova. E dessa vez mais engenhosa que o homem, a natureza criou, no entanto, verdadeiros monstros, não no “grande gado”, mas no “infimamente pequeno”, no mundo dos animálculos, dos infusórios e das larvas, em que o microscópio revela o soberano horror.

Com efeito, parece que nada pode igualar a angústia e o pavor que espalham os pululamentos dessas tribos atrozes. A ideia do monstro, que nasceu no homem, talvez, com as visões engendradas pelas noites de pesadelo, não pôde inventar formas mais assustadoras.

Que artista, mesmo nos sonhos fragmentados das febres, pôde sonhar com essas viventes e úmidas gavinhas que enxameiam como as filárias nas nossas urinas e nas nossas veias; que pintor pôde forjar, em suas horas de transtorno, a distomatose, esta folha de murta que se retorçe, corre, volta, titila no fígado dilacerado dos velhos carneiros; que poeta, em busca de monstros, descobriria o *Dracunculus*, o verme de Medina, que, próximo do Ganges, habita

neoclassicismo. A seguir, Huysmans faz referência à sua pintura *Roger Délirant Angélique* [*Rogério Libertando Angélica*] (1819). Esse quadro traz uma interpretação de um episódio do poema épico *Orlando Furioso* (1516), de Ariosto (1474-1533), em que a moça, aprisionada por um monstro marinho, é salva pelo cavaleiro. (N. T.)

31 Katsushika Hokusai (1760-1849), artista japonês, célebre pelo conjunto de gravuras *Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji* (1831-1833) e por suas estampas sobre a vida mundana e sobre os entretenimentos de sua época. Além das paisagens, sua produção se associa, ainda, à arte erótica e à representação de alguns fantasmas e monstros presentes no folclore japonês. (N. T.)

o tecido celular dos pés e aninha-se no pus dos abscessos que forma; que homem, enfim, imaginaria esta coorte de substâncias que se agitam em cabeças de meias-esferas, armadas de ganchos e de pinças, iluminadas por olhos talhados de facetas ou realçados em domo, esta coorte sinistra e feroz de cordões anelados, de fios tubícolas, de oxiurídeos, de ascarídeos, de larvas, que acampam e verminam nas rotas desmornadas dos ventres?

Há, então, um novo ponto de partida, quase um caminho novo. Ele parece ter sido descoberto pelo único pintor que está agora tomado pelo fantástico, pelo sr. Odilon Redon.<sup>32</sup> Com efeito, ele tentou, para fabricar os seus monstros, tomar emprestado do mundo ondulado e fluente, dos distritos do imperceptível aumentados pelas projeções, mais aterradores então que os felinos exagerados dos velhos mestres, o prodigioso pavor de seus enxames.

É assim que, num álbum,<sup>33</sup> ele procurou a tradução desta frase de Flaubert na *Tentation de saint Antoine*: “E todos os tipos de feras pavorosas surgiram.”

Num céu de um negro permanente e profundo, seres líquidos e fosfóricos, vesículas e bacilos, corpúsculos cercados de pelos, cápsulas repletas de cílios, glândulas aquosas e veludas voam sem asas e encadeiam-se em faixas de triquinias e de tênias. Parece que toda a fauna dos vermes filarídeos, que todos os povos de parasitas formigam na noite desta prancha, na qual aparece subitamente a face humana, inacabada, brandida no topo desses verticilos ou embutidas como um núcleo na gelatina animada dos protoplasmas.

32 Odilon Redon (1840-1916), artista francês e amigo de Huysmans cujos trabalhos foram majoritariamente associados ao simbolismo e à decadência. Parte de sua obra é composta de litografias e desenhos em preto e branco com diversas figuras monstruosas e outras composições pouco miméticas. Nesta parte final do texto, o ensaísta faz referência a várias de suas produções, que toma como base para desenvolver sua argumentação sobre a nova forma de monstruosidade surgida nas artes do final do século XIX. Entre as figuras mais recorrentes na arte de Redon, encontram-se grandes cabeças femininas, olhos associados a balões e diversas formas semelhantes a vermes. Outras obras do artista foram também descritas e apresentadas no romance *À Rebour* (1884), de Huysmans. (N. T.)

33 Referência ao álbum produzido por Odilon Redon, em 1889, com estampas e gravuras para ilustrar *La Tentation de saint Antoine* (1874), de Gustave Flaubert. (N. T.)

O sr. Redon teve, com efeito, de recorrer aos antigos conceitos, casar o horror do rosto do homem à hediondez deformada das larvas, para criar novamente o monstro. Gladiador dos infusórios adivinhados e das larvas, ele devia interpretar certas frases mais precisas da dança da Luxúria e da Morte, na *Tentation*, como esta, por exemplo:

É uma caveira com uma coroa de rosa; ela domina um torso feminino de uma brancura nacarada e, abaixo, um sudário estrelado faz como uma cauda. E todo o corpo ondula à maneira de um verme gigantesco que se colocaria de pé.

A litografia que ela lhe sugeriu é uma das mais espantosas que este artista já fez.

Sobre um negro impermeável, surdo, aveludado como o negro do morcego, o monstro ilumina-se de branco e incrusta a noite com a forma cabrada do grande C.

A caveira com o ricto alargado, com olhos plenos como potes de trevas, revira-se sobre um busto de múmia enfaixada, as mãos cruzadas sobre uma garganta em resina dura. Desta cabeça coberta por um longo *hennin*<sup>34</sup> bordado emana um tipo de graça que paralisa, enquanto o monstro estica sua garupa diáfana que os oscilantes anéis em destaque sob a pele fria riscam.

Aqui e ali, aspectos perdidos, embranquecidos casulos esparsos na escuridão tremem em torno desta apavorante imagem da Luxúria que se funde, assim como o quis o poeta, na própria efígie da Morte.

Num segundo álbum igualmente dedicado à glória de Flaubert, como num outro volume intitulado *Les Origines*,<sup>35</sup> o pintor ainda projetou com análogas combinações os seus monstros.

Em um, semeou o parto do mundo com mônadas voadoras, girinos em larva, seres amorfos, discos minúsculos onde se esboçam os embriões de pupilas, os buracos incertos de bocas.

34 Chapéu em forma de cone utilizado por mulheres nobres na Idade Média. (N. T.)

35 Um dos álbuns de Odilon Redon, que apresenta um conjunto de litografias datadas de 1883. (N. T.)

Em outro, sob este título — *Une Longue Chrysalide couleur de sang* —, ele, em frente ao átrio de um improvável templo, rolou sobre uma coluna baixa o corpo de uma fina larva, cuja cabeça de mulher põe-se no lugar que deve ocupar o capitel sobre a plataforma.

E esta face, macilenta, pálida, aflitiva com seus olhos fechados, sua boca dolorosa e pensativa, parece esperar em vão, como uma vítima sobre um bloco, pela queda libertadora de um invisível machado.

A despeito de sua estrutura toda moderna, esta figura reconduz através dos séculos, pela expressão profunda, única dos traços, às obras dolentes da Idade Média. Ela religa com o sr. Redon a cadeia interrompida desde o renascimento dos Bestiários fantásticos, dos Videntes apaixonados pelo monstro.

Somente a grande ciência da Simbologia Religiosa não está mais presente. No domínio do Sonho, a arte continua sozinha, nesses tempos cujas fomes da alma são suficientemente saciadas pela ingestão das teorias dos Moritz Wagner<sup>36</sup> e dos Darwin.

---

<sup>36</sup> Moritz Wagner (1813-1887), geógrafo e etnólogo alemão cujos trabalhos sobre história natural apontavam a influência do isolamento geográfico na formação das diferentes espécies. (N. T.)

## PAUL BOURGET

(1852-1935)

Paul Bourget foi um romancista e crítico literário francês, nomeado ao prêmio Nobel de Literatura cinco vezes entre os anos de 1907 e 1928. Em vida, atuou como presidente da Société des Amis de Pascal de 1926 a 1930. Ocupou a cadeira de número 33 da Academia Francesa no período de 1894 a 1935, ano em que faleceu. Destacando-se entre os principais intelectuais conservadores do período antecedente à Primeira Guerra Mundial, foi considerado um dos mestres do romance psicológico na França.

Seus primeiros livros tiveram grande impacto em uma geração que buscava o sonho da modernidade, e alguns de seus poemas serviram de inspiração para melodias de Claude Debussy. Influenciado por sua formação em psicologia e pelo crítico Hippolyte Taine, Bourget publicou uma série de ensaios que traçam o pessimismo contemporâneo nos trabalhos de Stendhal, Flaubert e Baudelaire, entre outros. Sua obra magna foi *Le Disciple*, publicada em 1889, que consolidou seu nome entre os maiores críticos literários franceses do período.

Publicado originalmente em 1883, o ensaio “Teoria da Decadência” analisa a obra de Baudelaire como um ponto alto da literatura decadente francesa. Fazendo uma analogia entre a ideia de decadência na sociedade e na linguagem, Bourget reflete sobre o estilo muitas vezes ininteligível, o desprezo pelo vulgar e a atração pelo artificial e mórbido — “a fosforescência da podridão” — que marcam a poesia do autor de *As Flores do Mal*.

## TEORIA DA DECADÊNCIA



*Paul Bourget*

Tradução de Daniel Augusto P. Silva  
Revisão técnica de Júlio França

Se uma nuance muito especial de amor e uma nova forma de interpretar o pessimismo já fazem da cabeça de Baudelaire um aparelho psicológico de ordem rara, o que lhe confere um lugar à parte na literatura de nossa época é ter maravilhosamente compreendido e quase heroicamente exagerado essa especialidade e essa novidade. Ele deu-se conta de que chegava tarde a uma civilização envelhecida, e, em vez de lamentar essa chegada tardia, como La Bruyère<sup>1</sup> e Musset,<sup>2</sup> encantou-se com ela; diria até mesmo que se sentiu honrado. Era um homem da decadência e fez-se um teórico da decadência. Talvez esteja aí o traço mais inquietante dessa inquietante figura. Talvez seja aquele que exerce a mais perturbadora sedução sobre uma alma contemporânea.

Pela palavra “decadência”, designa-se normalmente o estado de uma sociedade que produz um número demasiado grande de indivíduos impróprios aos trabalhos da vida ordinária. Uma sociedade deve ser assemelhada a um organismo. Com efeito, como um organismo, estrutura-se numa federação de organismos menores, que se estruturam eles mesmos numa federação de células. O indivíduo é a célula social. Para que o organismo total funcione com energia, é necessário que os organismos

1 “Tudo está dito, e viemos tarde demais há mais de sete mil anos que há homens e que pensam” (*Caractères*). (N. A.)

2 “Vim tarde demais nesse mundo velho demais” (“Rolla”). (N. A.)

componentes funcionem com energia, mas com uma energia subordinada. E para que os organismos componentes funcionem com energia, é necessário que as suas células componentes funcionem com energia, mas com uma energia subordinada. Se a energia das células se torna independente, os organismos que compõem o organismo total cessam, paralelamente, de subordinar sua energia à energia total, e a anarquia que se estabelece constitui a decadência do conjunto. O organismo social não escapa a essa lei e entra em decadência tão logo a vida individual tenha se exagerado sob a influência do bem-estar adquirido e da hereditariedade. Uma mesma lei governa o desenvolvimento e a decadência deste outro organismo que é a linguagem. Um estilo de decadência é aquele em que a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página, em que a página se decompõe para dar lugar à independência da frase, e a frase para dar lugar à independência da palavra. Os exemplos pululam na literatura atual e corroboram essa fecunda hipótese.

Para julgar a decadência, o crítico pode se colocar sob dois pontos de vista, tão distintos que chegam a ser contraditórios. Perante uma sociedade que se decompõe — o Império Romano, por exemplo —, pode, sob o primeiro desses pontos de vista, considerar o esforço social total e constatar a sua insuficiência. Uma sociedade subsiste apenas sob a condição de ser capaz de lutar vigorosamente pela existência na concorrência das raças. É preciso que ela produza muitas belas crianças e que crie muitos bravos soldados. Quem analisasse essas duas fórmulas encontraria nelas todas as virtudes privadas e civis. A sociedade romana produzia poucas crianças; chegava mesmo a não mais criar soldados nacionais. Os cidadãos se preocupavam pouco com as contrariedades da paternidade. Odiavam a rudeza da vida militar. Ligando os efeitos às causas, o crítico que examina tal sociedade sob esse ponto de vista geral conclui que o entendimento erudito do prazer, o ceticismo delicado, o enervamento das sensações e a inconstância do diletantismo foram as chagas sociais do Império Romano, e serão, em qualquer outro caso, as chagas destinadas a minar um corpo social por inteiro. Assim pensam os políticos e os moralistas que se preocupam com a quantidade de força que o mecanismo social pode fornecer. Outro será o ponto de vista do crítico, que considerará esse mecanismo de forma desinteressada e não mais no jogo de sua ação de conjunto. Se os cidadãos de uma decadência são inferiores como artífices da

grandeza do país, não são eles muito superiores como artistas do interior de suas almas? Se são inábeis para a ação privada ou pública, não é porque são demasiado hábeis para o pensamento solitário? Se são maus reprodutores de gerações vindouras, não é porque a abundância de sensações finas e a delícia de sentimentos raros fizeram deles virtuosos estereis, mas refinados, das volúpias e das dores? Se são incapazes de devotamentos da fé profunda, não é porque a sua inteligência demasiado cultivada os livrou dos preconceitos e que, tendo avaliado cada ideia, chegaram a essa equidade suprema que legitima todas as doutrinas excluindo todos os fanatismos? É verdade que um chefe germânico do século II era mais capaz de invadir o Império que um patrício de Roma era capaz de defendê-lo, mas o romano erudito e fino, curioso e desabusado, tal qual conhecemos o imperador Adriano — o César amador de Tibur<sup>3</sup> —, representava um tesouro mais rico da aquisição humana. O grande argumento contra as decadências é que elas não têm futuro e que uma barbárie sempre as destrói. Mas não é o destino fatal do requintado e do raro enganar-se perante a brutalidade? Tem-se o direito de confessar um erro desse tipo e preferir a derrota da decadente Atenas ao triunfo do macedônio violento.

É o mesmo caso das literaturas de decadência. Elas também não têm futuro. Redundam em alterações de vocabulário, em sutilezas de palavras que tornam o estilo ininteligível às gerações vindouras. Em cinquenta anos, o estilo dos irmãos Goncourt — escolho os decadentes de convicção — será compreendido apenas por especialistas. “O que importa?”, poderiam responder os teóricos da decadência. O objetivo do escritor é colocar-se como o candidato perpétuo perante o sufrágio universal dos séculos? Deleitamo-nos naquilo que os senhores chamam de nossas corrupções de estilo, e deleitamos conosco os refinados de nossa raça e de nossa hora. Resta saber se nossa exceção não é uma aristocracia, e se, na ordem da estética, a pluralidade de sufrágios representa outra coisa que não a pluralidade das ignorâncias. Além de ser assaz pueril acreditar na imortalidade — já que se aproximam os tempos em que a memória dos homens, sobrecarregada pelo número prodigioso de livros, declarará a bancarrota da glória —, é um engano não se ter a coragem de seu prazer intelectual. Comprazemo-nos, então, em nossas singularidades

3 Atualmente conhecida como Tívoli. (N. T.)

de ideal e de forma, mesmo se nelas nos aprisionarmos em uma solidão sem visitantes. Aqueles que virão até nós serão verdadeiramente nossos irmãos, e para que sacrificar aos outros o que há de mais íntimo, de mais especial, de mais pessoal em nós?

Os dois pontos de vista são legítimos. É raro que um artista tenha a coragem de se colocar resolutamente sob o segundo. Baudelaire teve essa coragem e explorou-a até a arrogância. Proclamou-se decadente e procurou, sabe-se com que deliberada atitude de bravata, tudo aquilo que, na vida e na arte, parece mórbido e artificial às naturezas mais simples. Suas sensações preferidas são aquelas que os perfumes fornecem, porque excitam, mais que as outras, esse *je ne sais quoi*<sup>4</sup> de sensualmente obscuro e triste que levamos em nós. Sua estação amada é o fim do outono, quando um charme de melancolia parece enfeitiçar o céu que escurece e o coração que se crispa. Suas horas de delícia são as horas da noite, quando o céu se colore, como nos fundos dos quadros de Da Vinci, de nuances de um rosa morto e de um verde quase agonizante. A beleza da mulher apraz-lhe apenas quando precoce e quase macabra de magreza, com uma elegância de esqueleto aparente sob a carne adolescente, ou bem tardia e no declínio de uma maturidade devastada:

... *Et ton cœur, meurtri comme une pêche,  
Est mûr, comme ton corps, pour le savant amour.*<sup>5</sup>

As músicas acariciantes e lânguidas, as mobílias curiosas e as pinturas singulares são o acompanhamento obrigatório de seus pensamentos mornos ou alegres, “mórbidos” ou “petulantes”, como disse ele mesmo com mais justeza. Seus autores de cabeceira são aqueles cujo nome eu citava mais acima, escritores de exceção que, semelhantes a Edgar Poe, exploraram suas máquinas nervosas até se tornarem alucinados, espécies de retores da vida turbulenta, cuja língua é “marmoreada já dos verdes

da decomposição”.<sup>6</sup> Sente-se atraído por um magnetismo invencível para todos os lugares onde resplandece o que ele mesmo chama, com uma estranheza aqui necessária, de “fosforescência da podridão”. Ao mesmo tempo, seu intenso desprezo pela vulgaridade explode em paradoxos excessivos e mistificações laboriosas. No que toca a esse último ponto, aqueles que o conheceram dizem dele anedotas extraordinárias. Descartando as lendas, o que permanece é o fato de que esse homem superior conservou alguma coisa de inquietante e enigmático, mesmo para os amigos íntimos. Sua ironia dolorosa envolvia em um mesmo desprezo a tolice e a ingenuidade, a idiotice das inocências e a estupidez dos pecados. Um pouco dessa ironia tingia ainda as mais belas peças da recolha das *Flores do Mal*, e, para muitos leitores, mesmo os mais finos, o medo de serem enganados por esse grande desdenhoso impede a plena admiração.

Tal qual, e apesar das sutilezas que tornam mais difícil o acesso do grande público à sua obra, Baudelaire permanece um dos educadores fecundos da geração que surge. Sua influência não é tão prontamente reconhecível quanto a de um Balzac ou de um Musset, porque se exerce sobre um pequeno grupo. Mas esse grupo é o das inteligências distintas: poetas do amanhã, romancistas já sonhando com a glória, ensaístas vindouros. Indiretamente e através deles, um pouco das singularidades psicológicas que tentei fixar aqui penetra até um mais vasto público. E não é de penetrações semelhantes que é composto esse *je ne sais quoi* que chamamos de “a atmosfera moral de uma época”?

4 Em português, literalmente “eu não sei o quê”. A expressão francesa, contudo, é empregada em diversas outras línguas para se referir a algum atributo inexplicável que torna notável uma pessoa ou um objeto. (N. O.)

5 Versos do poema “L'Amour du mensonge”, de Baudelaire, publicado em *As Flores do Mal* (1857). Em tradução livre para o português, “... E teu coração, ferido como um pêssego, / Está maduro, como teu corpo, para o sábio amor”. (N. T.)

6 Théophile Gautier. *Étude sur Baudelaire*. (N. A.)

## THÉOPHILE GAUTIER

(1811-1872)

Théophile Gautier foi um poeta, contista, pintor, jornalista e crítico literário francês, reconhecido por sua forte influência na literatura francesa entre o início do movimento romântico até o fim do século XIX. Em 1862, em meio a artistas prestigiados como Eugène Delacroix e Gustave Doré, foi eleito presidente do conselho administrativo da Sociedade Nacional de Belas-Artes francesa. Contudo, apesar de ter estudado pintura na Collège Charlemagne, sua verdadeira vocação era a poesia.

Nesse campo, ganhou destaque com *Émaux et camées* (1852) pelo uso de uma técnica poética que lhe ajudou a descrever suas impressões sobre obras de arte. Nas narrativas de ficção, a imaginação poética de Gautier foi ressaltada pelos críticos e, em conjunto com a acuidade de seus ensaios, garantiu sua posição e sua reputação nas letras francesas. Suas obras inspiraram diversos escritores, como os irmãos Goncourt, Gustave Flaubert, Henry James e Charles Baudelaire, tendo o último dedicado *As Flores do Mal* (1857) ao próprio Gautier.

O texto traduzido nesta antologia é justamente o prefácio que Gautier escreve para *As Flores do Mal*, de Baudelaire, em que analisa o estilo decadente do poeta, ressaltando a importância do bizarro, do sombrio e do horrível em sua lírica, a influência da filosofia da composição de Allan Poe, o gosto peculiar por tudo que é artificial em oposição ao natural e a busca constante pelo raro, mesmo ao preço do chocante. “A barbárie”, diz Gautier, “fica-nos melhor do que a banalidade.”

## PREFÁCIO A AS FLORES DO MAL

(EXCERTOS)

*Théophile Gautier*

Tradução de Isabella Daemon  
Revisão técnica de Oscar Nestarez

[...]

Muitas das peças que aparecem em *As Flores do Mal* já haviam sido compostas. Baudelaire, como todos os poetas natos, desde o início dominou a forma e foi mestre de seu estilo, o qual aperfeiçoou e lapidou mais tarde, mas sempre no mesmo sentido. Baudelaire foi frequentemente acusado de bizarrice artificiosa, de originalidade pretendida e obtida a qualquer custo e, acima de tudo, de maneirismo. Este é um ponto no qual é preciso se deter antes de se ir mais longe. Existem pessoas que são naturalmente afetadas. A simplicidade seria, no caso delas, admitida como pura afetação e como uma espécie de maneirismo reverso. Teriam de pesquisar por bastante tempo e de se esforçar muito para serem simples. As circunvoluções de seus cérebros dobram-se de tal maneira que as ideias se torcem, se enredam e se espiralam, em vez de seguirem uma linha reta. Os pensamentos mais complicados, mais sutis e mais intensos são os que se lhes apresentam primeiro. Elas veem as coisas de um ângulo único, que muda seu aspecto e sua perspectiva. De todas as imagens, as mais bizarras, as mais insólitas, as mais fantásticamente distantes do assunto tratado atingem-nas em especial, e elas sabem prendê-las à sua

trama por um fio misterioso que se desfaz imediatamente a seguir. Baudelaire tinha uma mente assim, e onde a crítica quis ver trabalho, esforço, excesso e o paroxismo da premeditação, não havia senão o livre e fácil desenvolvimento de uma individualidade. Esses pedaços de vermes, de um sabor tão estranho, encerrados em frascos tão bem-feitos, não custavam a ele mais do que qualquer outro lugar-comum mal rimado.

Embora demonstrando pelos grandes mestres do passado a admiração que historicamente merecem, Baudelaire não pensava que eles deviam ser tomados como modelos: eles tiveram a felicidade de chegar na juventude do mundo ao amanhecer, por assim dizer, da humanidade, quando nada ainda havia sido expresso e cada forma, imagem, sentimento tinha um encanto de novidade virginal. Os grandes lugares-comuns que constituem a essência do pensamento humano estavam então em flor e bastavam para simples gênios que falavam a um povo jovem. Mas, à força das repetições, esses temas gerais da poesia haviam se desgastado como moedas que, com muita circulação, perdem sua marca; e, além disso, a vida, que se tornava mais complexa, carregada de cada vez mais noções e ideias, deixou de ser representada por essas composições artificiais criadas no espírito de outra época. Quanto mais encantadora é a verdadeira inocência, mais doce é a ferrugem que finge não saber o que irrita e desagrada. A qualidade do século XIX não é medida precisamente pela ingenuidade e, para traduzir seu pensamento, seus sonhos e suas postulações, é preciso um idioma um pouco mais heterogêneo do que a chamada língua clássica. A literatura é como o dia: tem uma manhã, um meio-dia, uma tarde e uma noite. Sem dissertar em vão para saber se devemos preferir a aurora ao crepúsculo, é preciso pintar exatamente no momento em que nos encontramos na companhia de uma paleta com as cores necessárias para reproduzir os efeitos que esta hora traz. Não tem o pôr do sol uma beleza como a da manhã? Esses vermelhos acobreados, esses verdes dourados, esses tons de turquesa que se fundem com a safira, todas essas tonalidades que queimam e se decompõem no grande incêndio final, essas nuvens com formas estranhas e monstruosas que jatos de luz penetram e que parecem a queda gigantesca de uma Babel aérea, não oferecem tanta poesia quanto a Aurora com dedos de rosa que, no entanto, não queremos desprezar? Mas há muito tempo que as Horas que precedem a carruagem do Dia, no teto do Guia, voaram!

O poeta de *As Flores do Mal* gostava daquilo a que se chama inadequadamente o estilo de decadência, e que não é outra coisa senão a arte que atingiu aquele ponto de extrema maturidade determinada pelos sóis oblíquos das civilizações que envelhecem: estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de nuances e pesquisas, sempre recuando os limites da língua, recorrendo a todos os vocabulários técnicos, tomando cores de todas as paletas, notas em todos os teclados, esforçando-se para tornar o pensamento no que ele tem de mais inefável, e a forma em seus contornos mais vagos e mais fugazes, ouvindo as confidências sutis da neurose para traduzi-las, as confissões da paixão envelhecida que se deprava e as alucinações bizarras da ideia fixa que se transforma em loucura. Esse estilo de decadência é a última palavra do Verbo obrigado a expressar tudo e levado ao extremo ultraje. A respeito dele, recordamo-nos da língua marmoreada já com o verdor da decomposição, como uma caça abatida, do Baixo Império Romano e dos refinamentos complicados da escola bizantina, a última forma de arte grega vítima do declínio; mas esta é a linguagem necessária e fatal dos povos e das civilizações nos quais a vida artificial substituiu a vida natural e fez surgir, no homem, necessidades desconhecidas. Não é incomum, aliás, que este estilo seja desprezado pelos pedantes porque expressa novas ideias com novas formas e palavras que ainda não foram ouvidas. Ao contrário do estilo clássico, ele admite a sombra, e nesta sombra movem-se confusamente as larvas das superstições, os fantasmas escabrosos da insônia, os terrores noturnos, os remorsos que estremecem e se movimentam ao menor ruído, os sonhos monstruosos que só a impotência detém, as fantasias obscuras com que o dia se surpreenderia, e tudo o que a alma, no fundo da sua mais profunda e derradeira caverna, esconde de tenebroso, deformado e vagamente horrível. Pensa-se que as catorze mil palavras do dialeto raciniano não são suficientes para o autor, que se deu a difícil tarefa de apresentar as ideias e as coisas modernas em sua infinita complexidade e em suas múltiplas cores. Assim Baudelaire, que, apesar de seu pouco sucesso nos exames de bacharelado, era bom latinista, preferia certamente Virgílio e Cícero, Apuleio, Petrônio, Juvenal, Santo Agostinho e este Tertuliano cujo estilo tem o brilho negro do ébano. Chegou a ponto de alcançar o latim da Igreja, nessas prosas e hinos nos quais a rima representa o ritmo antigo esquecido, que batizou com o seguinte título: *Franciscæ meæ Laudes*, “a uma modista



erudita e devota”; são estes os termos da dedicatória, uma peça latina rimada na forma que Brizeux chama de ternária, composta de três rimas que se seguem em vez de se misturarem em uma trança alternada, como no terceto dantesco. A esta peça bizarra junta-se uma nota não menos singular, que aqui transcrevemos, pois explica e corrobora o que acabamos de dizer sobre os idiomas da decadência:

“Não parece ao leitor, como a mim, que a língua da última decadência latina — o suspiro supremo de uma pessoa robusta já transformada e preparada para a vida espiritual — seja singularmente adequada para exprimir a paixão tal como entendida e sentida pelo mundo poético moderno? A mística é o outro polo desse ímã, do qual Catulo e seu grupo, poetas brutais e puramente epidérmicos, só conheceram o polo da sensualidade. Nesta maravilhosa língua, o solecismo e o barbarismo parecem-me submeter as negligências a uma paixão que se esquece de si mesma e que escarnece das regras. As palavras, capturadas por um novo sentido, revelam o encantador desconcerto do bárbaro do Norte ajoelhado diante da beleza romana. O próprio trocadi-lho, ao cruzar essas gagueiras pedantes, não brinca com a graça selvagem e barroca da infância?”

Essa ideia não precisaria ser levada demasiado longe. Baudelaire, quando não tem o compromisso de expressar algum desvio curioso, algum elemento inédito da alma ou das coisas, usa uma linguagem pura, clara, correta e de tal exatidão que nem os mais exigentes poderiam repreender. Isso é especialmente perceptível em sua prosa, na qual ele trata de assuntos mais comuns e menos obscuros do que em seus versos, quase sempre de extrema concentração. Quanto às suas doutrinas filosóficas e literárias, elas eram as de Edgar Poe, que ainda não havia traduzido, mas com quem tinha afinidades singulares. Podemos aplicar ao próprio Baudelaire as frases que ele escrevia sobre o autor americano no prefácio dos *Contes extraordinaires*: “Ele considerava o progresso, a grande ideia moderna, como um êxtase de um papamoscas, e chamava os *aperfeiçoamentos* do habitáculo humano de cicatrizes e abominações retangulares. Ele acreditava apenas no imutável, apenas no eterno e no *self-same*, e gozava, cruel privilégio, em uma sociedade apaixonada por si mesma, deste grande senso comum *à la* Maquiavel que caminha diante do sábio como uma coluna luminosa, através do deserto da história.” Baudelaire

tinha absoluto horror por filantropos, progressistas, utilitários, humanitários, utopistas e todos aqueles que pretendem mudar alguma coisa na natureza invariável e no arranjo fatal das sociedades. Não sonhava com o fim do inferno, nem com o fim da guilhotina, para bem dos pecadores e dos assassinos; não achava que o homem tivesse nascido bom, e admitia a perversidade original como um elemento que se encontra sempre no fundo das almas mais puras; a perversidade, má conselheira que impele o homem a fazer o que lhe é funesto precisamente porque isso lhe é funesto e pelo prazer de contrariar a lei, sem outra atração que não a desobediência, sem qualquer sensualidade, lucro ou encanto. Esta perversidade, ele a constatava e a flagelava tanto nos outros como em si mesmo, assim como um escravo flagrado cometendo uma falta, mas abstendo-se de qualquer sermão, porque a contemplava como infalivelmente irremediável. Foi, portanto, erradamente que críticos míopes acusaram Baudelaire de imoralidade, tema conveniente de escárnio pela mediocridade ciumenta e sempre bem acolhida pelos fariseus e pelos J. Prudhommes. Ninguém professou pela repugnância do espírito e a fealdade da matéria um mais altivo desgosto. Ele odiava o mal como um desvio da matemática e da norma, e, em sua qualidade de perfeito cavalheiro, desprezava-o como inconveniente, ridículo, burguês e sobretudo sujo. Embora tenha muitas vezes tratado de assuntos hediondos, repugnantes e doentios, é por meio desse tipo de horror e fascínio que faz o pássaro hipnotizado descer à boca impura da serpente; mas mais de uma vez, com um movimento vigoroso de suas asas, ele quebra o encanto e ascende às regiões mais azuis da espiritualidade. Ele poderia ter gravado em seu carimbo, como lema, estas palavras: “*Spleen* e ideal”, que servem de título à primeira parte do seu volume de versos. Se seu buquê é composto de flores estranhas, de cores metálicas, com um perfume vertiginoso, cujo cálice, em vez de orvalho, contém lágrimas acres ou gotas de água-tofana, ele pode responder que não crescem muitas outras flores no solo negro e saturado de podridão como um solo de cemitério de civilizações decrepitas, no qual os cadáveres dos séculos anteriores se dissolvem entre os miasmas mefíticos; sem dúvida os *Vergissmeinnicht*,<sup>1</sup> as rosas, as margaridas, as violetas, são flores mais agradavelmente primaveris; mas não crescem muito na lama preta com a qual os

1 Miosótis ou não-me-esqueças. (N. O.)

pavimentos da cidade grande são cravados; e, além disso, se Baudelaire tem boa noção da grande paisagem tropical na qual árvores de bizarra e gigantesca elegância explodem como em sonhos, ele é apenas mediocrementemente tocado pelos pequenos sítios campestres dos subúrbios; e ele não se alegraria como os filisteus de Heinrich Heine diante da eflorescência romântica da nova vegetação, nem desfaleceria com o canto dos pardais. Ele gosta de seguir o homem pálido, crispado, retorcido, convulsionado pelas paixões artificiais e pelo verdadeiro tédio moderno através das sinuosidades desta imensa madrêpora de Paris, a surpreendê-lo em seu desconforto, suas angústias, suas misérias, suas prostrações e suas excitações, suas neuroses e seu desespero. Como emaranhados de víbora debaixo de um esterco que se levanta, ele vê amontoar os maus instintos nascentes, os ignóbeis hábitos preguiçosamente acocorados em sua lama; e, neste espetáculo que o atrai e repele, ele contrai uma melancolia incurável, pois não se julga melhor do que os outros, e padece ao ver a abóbada pura dos céus e as castas estrelas cobertas por vapores imundos.

Com essas ideias, podemos imaginar que Baudelaire fosse a favor da autonomia absoluta da arte e que não admitisse que a poesia tivesse outro objetivo que não ela própria, e outra missão a cumprir senão a de despertar na alma do leitor a sensação do belo, no sentido absoluto do termo. A essa sensação ele considerou necessário, considerando nossas épocas pouco ingênuas, acrescentar um certo efeito de surpresa, de admiração e de raridade. Tanto quanto possível, ele bania da poesia a eloquência, a paixão e a verdade modelada com excessiva precisão. Da mesma forma que as peças moldadas pela natureza não deveriam ser utilizadas diretamente na estatuária, ele desejava que qualquer objeto, antes de entrar na esfera da arte, passasse por uma metamorfose que o tornasse adequado a esse ambiente sutil, idealizando-o e afastando-o da realidade trivial. Esses princípios podem espantar quando se lê certas peças de Baudelaire em que o horror parece compreendido como se fosse prazeroso; mas não nos enganemos: esse horror é sempre transfigurado por caráter e efeito, por um raio *à la Rembrandt*, ou um traço de grandeza *à la Velázquez*, que trai a raça sob a deformidade sórdida. Remexendo em seu caldeirão todos os tipos de ingredientes fantasticamente bizarros e cabalisticamente venenosos, Baudelaire pode afirmar como as bruxas de *Macbeth*: “O belo é horrível, o horrível é belo.” Este tipo de feiura pretendida não está, portanto,

em contradição com o objetivo supremo da arte, e fragmentos como “*Les Sept Vieillards*” e “*Les Petites Vieilles*” arrancaram do poético São João, que sonha no Patmos de Guernsey, esta frase, que caracteriza tão bem o autor das *Flores do Mal*: “Você dotou o céu de arte de sabe-se lá qual raio macabro; você criou uma nova emoção.” Mas é, por assim dizer, apenas a sombra do talento de Baudelaire, aquela sombra ardentemente vermelha ou friamente azulada que lhe serve para realçar o toque essencial e luminoso. Há serenidade neste talento tão nervoso, tão febril e tão atormentado na aparência. Nos cumes altos, é silencioso: *pacem summa tenent*.

[...]

Embora poucos poetas apresentassem uma originalidade e uma inspiração mais espontâneas do que Baudelaire, sem dúvida pelo desgosto do falso lirismo que afeta a acreditar na descida de uma língua de fogo sobre o escritor que rima a duras penas uma estrofe, ele afirmava que o verdadeiro autor provocava, dirigia e modificava à vontade este poder misterioso da produção literária, e encontramos, num fragmento muito curioso que precede sua tradução do famoso poema de Edgar Poe intitulado “*The Raven*”, as seguintes linhas, meio irônicas, meio sérias, nas quais o próprio pensamento de Baudelaire se formula ao analisar o pensamento do autor americano:

“A poética é feita, dizem-nos, e modelada a partir dos poemas. Aqui está um poeta que afirma que seu poema foi composto segundo sua poética. Tinha certamente um grande gênio e mais inspiração do que qualquer outra pessoa, se por inspiração entende-se a energia, o entusiasmo intelectual e o poder de manter suas faculdades despertas. Mas ele também amava o trabalho mais do que qualquer outro poeta; repetia, de bom grado, ele próprio um rematado original, que a originalidade é objeto de aprendizagem, o que não significa algo que possa ser transmitido pelo ensino. O acaso e o incompreensível eram seus dois grandes inimigos. Será que ele se fez, por uma estranha e divertida vaidade, muito menos inspirado do que era naturalmente? Será que reduziu a faculdade natural que o habitava para realizar à vontade a parte mais bonita? Eu seria levado a acreditar nisso; embora seja necessário esquecer que o seu gênio, por mais ardente e ágil que fosse, era apaixonadamente arrebatado pela análise, pela combinação e pelo cálculo. Um de seus axiomas favoritos

era ainda o seguinte: ‘Tudo, em um poema, em um romance, em um soneto ou em um conto, deve contribuir para o resultado. Um bom autor já tem sua última linha em vista quando escreve a primeira.’ Graças a este método admirável, o criador pode começar a sua obra pelo final e trabalhar, quando lhe apraz, em qualquer parte. Os amantes do delírio talvez fiquem revoltados com essas máximas cínicas; mas cada um pode se servir delas como quiser. Sempre será útil lhes mostrar quais benefícios a arte pode retirar da deliberação e mostrar ao mundo o trabalho exigido por esse objeto de luxo a que se chama poesia. Afinal, um pouco de charlatanismo sempre é permitido ao gênio, e nem mesmo mexe com ele. É como o rubor nas bochechas de uma mulher naturalmente bonita, um novo tempero para a mente.”

Esta última frase é característica e trai o gosto peculiar do poeta pelo artificial. Aliás, ele não escondia esta predileção. Baudelaire se deleitava nesta espécie de belo e por vezes um pouco artificial compósito que elaboram as civilizações muito avançadas ou muito corruptas. Digamos, para nos fazer compreender por meio de uma imagem discernível, que ele teria preferido, a uma simples jovem que não tivesse outro cosmético senão a água da sua bacia, uma mulher mais madura que empregasse todos os recursos de uma coquete erudita, diante de uma toaleta coberta de frascos de essências, leite virginal, escovas de marfim e pinças de aço. A fragrância profunda desta pele macerada em aromas como a de Ester, que foi embebida por seis meses no óleo de palma e seis meses na canela antes de ser apresentada ao rei Assuero, tinha sobre ele um poder vertiginoso. Um ligeiro toque de *blush* rosa da China ou hortênsia numa bochecha fresca, mechas de cabelo colocadas de uma forma provocante no canto da boca ou do olho, pálpebras castanhas de *khôl*, cabelos tingidos de ruivo e jateados de ouro, uma flor de pó de arroz na garganta e nos ombros, lábios e pontas dos dedos manchados de carmim, não lhe desagradavam de forma alguma. Ele adorava esses retoques na natureza feitos pela arte, esses realces espirituais, esses destaques picantes habilmente posicionados para aumentar a graça, o encanto e a particularidade de uma fisionomia. Não seria ele quem escreveria tiradas virtuosas contra a maquiagem e a crinolina. Tudo o que afastava o homem, e sobretudo a mulher, do estado de natureza parecia-lhe uma invenção feliz. Esses gostos pouco primitivos são autoexplicativos e devem ser compreendidos a partir de um poeta da decadência, autor de *As*

*Flores do Mal*. Nós não surpreenderemos ninguém se acrescentarmos que, ao aroma simples da rosa e da violeta, ele preferia o benjoim, o âmbar e mesmo o almíscar, tão menosprezados hoje em dia, e também o aroma penetrante de algumas flores exóticas cujas fragrâncias são demasiado inebriantes para os nossos climas moderados. Baudelaire era, em termos de odores, de uma sensualidade estranhamente sutil que se encontra com mais frequência entre os orientais. Ele percorria com deleite toda a gama de aromas, e pôde dizer de si mesmo precisamente esta frase citada por Banville e à qual nos referimos no início do nosso artigo no retrato do poeta: “A minha alma paira sobre os perfumes como a alma dos outros homens paira sobre a música.”

Baudelaire gostava também das *toilettes*<sup>2</sup> de uma elegância bizarra, de uma riqueza caprichosa, de uma fantasia insolente, onde se misturava algo da atriz e da cortesã, embora ele próprio fosse severamente contido em seu traje; mas esse sabor excessivo, barroco, antinatural, quase sempre contrário ao belo clássico, era para ele um sinal da vontade humana que corrige à sua vontade as formas e as cores fornecidas pela matéria. Onde o filósofo só encontra um texto de declamação, ele via uma prova de grandeza. A *depravação*, ou seja, o desvio do tipo normal, é impossível para o animal, fatalmente guiado pelo instinto imutável. Pela mesma razão os poetas *inspirados*, não tendo a consciência e a direção de sua obra, lhe causavam uma espécie de aversão, e pela mesma razão ele queria introduzir a arte e o próprio trabalho na originalidade.

[...]

*As Flores do Mal* era um daqueles títulos certos mais difíceis de encontrar do que se pensa. Resumia de forma breve e poética a ideia geral do livro e indicava as suas tendências. Embora seja obviamente romântico na intenção e na elaboração, não se pode relacionar Baudelaire por uma ligação visível a nenhum dos grandes mestres dessa escola. Seu verso, de uma estrutura refinada e erudita, de uma concisão às vezes demasiado apertada e que abrange os objetos mais como armadura do que como vestimenta, apresenta na primeira leitura uma aparência de dificuldade e de obscuridade. Não se trata de um defeito do autor,

<sup>2</sup> Termo francês que designa uma série de atividades realizadas por uma pessoa para se apresentar em público, como banhar-se, perfumar-se, maquiarse etc. (N. T.)

mas sim da própria novidade das coisas que ele expressa e que ainda não foram proferidas por meios literários. Para isso, o poeta teve de compor uma linguagem, um ritmo e uma paleta. Mas não pôde evitar que o leitor se surpreendesse diante dessas linhas tão diferentes das que foram escritas até agora. Para pintar as corrupções que o apavoram, ele soube encontrar as nuances morbidamente ricas da podridão mais ou menos avançada, estes tons de madrepérola e de burgo que gelam as águas estagnadas, estas rosas tísicas, estes brancos de clorose, estes amarelos de bile extraviada, estes cinzas-escuros de nevoeiro pestilento, estes verdes envenenados e metálicos que cheiram a arseniato de cobre, estes negros de fumo lavados pela chuva ao longo das paredes engessadas, estes betumes recozidos e chamuscados em todas as frituras do inferno, tão excelentes para servir de fundo a alguma cabeça lívida e espectral, e toda esta gama de cores exasperadas, levadas ao grau mais intenso, que correspondem ao outono, ao pôr do sol, ao amadurecimento extremo dos frutos e à hora derradeira das civilizações.

[...]

Diversas figuras femininas aparecem no final dos poemas de Baudelaire, algumas veladas, outras seminuas, mas sem que se lhes possa atribuir um nome. São mais tipos do que pessoas. Elas representam o *eterno feminino*, e o amor que o poeta expressa por elas é o *amor* e não *um amor*, pois vimos que em sua teoria ele não admitia a paixão individual, achando-a demasiado crua, demasiado familiar e demasiado violenta. Entre essas mulheres, algumas simbolizam a prostituição inconsciente e quase bestial, com as suas máscaras engessadas com *blush* e chumbo branco, seus olhos carbonizados de *khôl*, suas bocas tingidas de vermelho e semelhantes a feridas sangrentas, seus elmos de cabelo falso e suas joias de um brilho seco e duro; as outras, de uma corrupção mais fria, mais erudita e mais perversa, uma espécie de Marquesas de Merteuil do século XIX, transpõem o vício do corpo para a alma. Elas são arrogantes, gélidas, amargas, só encontram prazer na maldade satisfeita, insaciáveis como a esterilidade, mornas como o tédio, tendo apenas fantasias histéricas e loucas, e privadas, como o Diabo, do poder de amar. Dotadas de uma beleza assustadora, quase espectral, que não anima a púrpura vermelha da vida, caminham em direção ao seu objetivo pálidas, insensíveis, admiravelmente enojadas, sobre os corações que esmagam

com os seus saltos pontiagudos. É ao deixar esses amores — que lembram o ódio, esses prazeres mais assassinos que a luta — que o poeta retorna à musa morena com um perfume exótico, em um vestido selvagemmente barroco, flexível e sinuoso como a panteira negra de Java, que o acolhe e o compensa por aquelas gatas perversas parisienses com garras afiadas, brincando de rato com um coração de poeta. Mas não é a nenhuma dessas criaturas de gesso, mármore ou ébano que ele dá sua alma. Por cima deste escuro conglomerado de casas leprosas, deste labirinto vil onde circulam os espectros do prazer, deste imundo formigueiro de miséria, de fealdade e de perversidades, longe, no inalterável azul, flutua o adorável fantasma da Beatriz, o ideal sempre desejado, nunca alcançado, a beleza superior e divina encarnada na forma de uma mulher etérea, espiritualizada, feita de luz, chama e perfume, um vapor, um sonho, um reflexo do mundo oloroso e seráfico como as Ligeias, as Morellas, as Unas, as Eleonoras de Edgar Poe, e a Séraphîta-Séraphîtüs de Balzac, esta incrível criação. Do fundo das suas degradações, dos seus erros e do seu desespero, é para esta imagem celestial, como para uma Virgem do Bom Socorro, que ele estende os braços com gritos, choros e uma profunda aversão a si mesmo. Nas horas de melancolia amorosa, é sempre com ela que ele gostaria de fugir e esconder a sua felicidade perfeita em algum abrigo misteriosamente mágico, ou idealmente acolhedor, um chalé de Gainsborough, um interior de Gérard Dow, ou, melhor ainda, palácio com rendas de mármore de Bénarès ou de Hyderabad. Nunca seu sonho tem outra companheira. Será necessário ver nesta Beatriz, nesta Laura que nenhum nome designa, uma menina ou uma jovem real, apaixonada e religiosamente amada pelo poeta durante a sua passagem por esta terra? Seria romântico presumi-lo, e não nos foi permitido estar profundamente envolvidos na vida íntima do seu coração para respondermos afirmativa ou negativamente à pergunta. Em sua prosa inteiramente metafísica, Baudelaire falava muito das suas ideias, bem pouco dos seus sentimentos e nunca das suas ações. Quanto ao capítulo dos amores, ele havia selado em seus lábios finos e desdenhosos um camafeu com o rosto de Harpócrates. O mais seguro seria ver neste amor ideal apenas uma postulação da alma, a efusão de um coração insatisfeito e o eterno suspiro do imperfeito que aspira ao absoluto.

[...]

É conveniente citar, como nota particular do poeta, o sentimento do *artificial*. Por esta palavra, deve-se entender uma criação inteiramente devida à Arte e da qual a Natureza está completamente ausente. Num artigo escrito durante a própria vida de Baudelaire, tínhamos assinalado essa tendência bizarra da qual o fragmento que tem como título “Rêve parisien” é um exemplo impressionante. Eis as linhas que tentaram apresentar este pesadelo esplêndido e sombrio, digno das gravuras à maneira negra de Martynn: “Imagine uma paisagem extranatural, ou melhor, uma perspectiva feita de metal, mármore e água, e da qual o vegetal foi banido como irregular. Tudo é rígido, polido, cintilante sob um céu sem sol, sem lua e sem estrelas. No meio de um silêncio eterno erguem-se, iluminados por uma fogueira íntima, palácios, colunatas, torres, escadas, castelos de água dos quais caem, como cortinas de cristal, cascatas pesadas. As águas azuis se emolduram como o aço dos espelhos antigos em docas e bacias de ouro polido, ou fluem silenciosamente sob pontes de pedras preciosas. O raio cristalizado consagra o líquido e as placas de pórfiro dos terraços refletem os objetos como gelo. A rainha de Sabá, caminhando por ela, levantaria o vestido, temendo molhar os pés, tão brilhantes são as superfícies. O estilo desta peça brilha como mármore preto polido.” Não é estranho imaginar uma composição feita de elementos rígidos na qual nada vive, pulsa, respira, na qual nem uma lâmina de grama, nem uma folha, nem uma flor, venham perturbar a implacável simetria das formas artificiais inventadas pela arte? Não seria como se estivessemos na intacta Palmira ou no Palenque, ainda de pé em um planeta morto e desprovido de sua atmosfera?

Trata-se, sem dúvida, de imaginações barrocas, antinaturais, vizinhas da alucinação e que expressam o desejo secreto de uma novidade impossível; mas de nossa parte nós as preferimos à simplicidade insípida das pretensas poesias que, na tela gasta do lugar-comum, bordam, com velhas lãs de cores desbotadas, desenhos de uma trivialidade burguesa ou de uma sentimentalidade tola: coroas de grandes rosas, folhagens verdes de couve e pombas que se bicam. Às vezes não temos medo de comprar o raro ao preço do chocante, do fantasioso e do desvario. A barbárie fica-nos melhor do que a banalidade. Baudelaire tem para nós essa vantagem; ele pode ser mau, mas nunca é ordinário. Seus defeitos são tão originais quanto suas

qualidades; e, mesmo quando ele desagrada, ele assim o quis, segundo uma estética particular e um argumento longamente debatido.

[...]

Théophile Gautier  
20 de fevereiro de 1868

## OSCAR WILDE

(1854-1900)

Oscar Wilde foi um influente poeta, crítico e dramaturgo irlandês, reconhecido como um dos autores mais populares de Londres na década de 1890. Filho de intelectuais renomados, frequentou o Trinity College em Dublin e, mais tarde, o Magdalen College em Oxford, no qual ganhou o prêmio Newdigate de poesia pela publicação de “Ravenna”, em 1878. Além de se distinguir por sua escrita, Wilde era uma figura de destaque no círculo social e literário por sua sagacidade e sua extravagância, tornando-se um porta-voz do esteticismo finissecular.

Autor de obras que constantemente exploram o tema da luxúria e da decadência humana, Wilde é reconhecido por trabalhos como a peça *The Importance of Being Earnest* (1899) e *De Profundis* (1905), uma compilação de cartas escritas no período em que se encontrava encarcerado após ser acusado de sodomia, em 1895. *O Retrato de Dorian Gray* (1891), seu único e polêmico romance, também ganhou grande destaque e se tornou um clássico da literatura decadente finissecular britânica, apesar de ser duramente criticado, à época, pela degradação moral de seus personagens.

Nesta antologia, optamos por traduzir o famoso prefácio que Wilde escreveu em 1891 para *O Retrato de Dorian Gray*, em resposta às críticas que a publicação havia recebido. Composto de uma série de curtos aforismos — forma que revela as leituras sobre o taoísmo feitas pelo escritor época —, o texto ficou famoso não apenas pela defesa de seu livro como também por dar corpo a um manifesto da “arte pela arte” e pelos direitos de livre criação: vício e virtude, ele afirma, são igualmente matérias-primas da imaginação.

## PREFÁCIO A O RETRATO DE DORIAN GRAY

Oscar Wilde

Tradução de Ana Giulia Mussury  
Revisão técnica de Júlio França

O artista é o criador de coisas belas.

Revelar a arte e ocultar o artista é o propósito da arte.

O crítico é aquele que consegue traduzir de outra maneira, ou em um novo material, a sua impressão de coisas belas.

A mais elevada, assim como a mais baixa forma de crítica, é um modo de autobiografia.

Aqueles que encontram significados feios em coisas belas são corruptos sem serem cativantes. Isso é uma falha.

Aqueles que encontram significados belos em coisas belas são os cultos. Para esses, há esperança.

Eles são os escolhidos, para quem as coisas belas significam apenas Beleza.

Não existe, de maneira alguma, um livro moral ou imoral. Livros são bem ou mal escritos. Isso é tudo.

A desaprovação do século XIX ao realismo é a ira de Calibã ao enxergar sua própria face em um espelho.

A desaprovação do século XIX ao romantismo é a ira de Calibã ao não enxergar sua própria face em um espelho.

A vida moral do homem é parte do tema do artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito.

Nenhum artista deseja provar coisa alguma. Mesmo coisas que são verdadeiras podem ser provadas.

Nenhum artista possui simpatias éticas. Uma simpatia ética em um artista é um maneirismo de estilo imperdoável.

O artista jamais é mórbido. O artista pode expressar tudo.

Pensamento e linguagem são, para o artista, instrumentos da arte.

Vício e virtude são, para o artista, materiais para a arte.

Do ponto de vista da forma, o tipo ideal de todas as artes é a arte do músico.

Do ponto de vista do sentimento, a habilidade do ator é o tipo ideal.

Toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo.

Aqueles que vão abaixo da superfície o fazem a seu risco.

Aqueles que leem o símbolo o fazem a seu risco.

É o espectador, e não a vida, a quem a arte realmente espelha.

A diversidade de opiniões sobre uma obra de arte demonstra que a obra é nova, complexa e vital.

Quando a crítica discorda, o artista está de acordo consigo mesmo.

Nós podemos perdoar um homem por fazer uma coisa útil, contanto que ele não a admire. A única desculpa para se fazer uma coisa inútil é que alguém a admire intensamente.

Toda arte é completamente inútil.



## LITERATURA E SOBRENATURAL

As relações entre literatura e sobrenatural antecedem qualquer conceito ou teoria presente neste livro. Os mais remotos registros de criação literária, como o poema épico *Gilgamesh* (VII a.C.), já apresentavam elementos que desafiavam a razão humana. Os séculos transcorreram sem que nomes fundadores deixassem de incorporar o inexplicável e o impossível a suas obras, conforme se constata em Homero, Ovídio, Dante ou Shakespeare.

A partir do gótico, o sobrenatural desempenha um papel crucial, ainda que, muitas vezes, seja em suas formas “realistas”, como o sonho, a alucinação, o entorpecimento e o desejo inconsciente. Por meio desses recursos, tudo o que é suprimido pelo discurso da realidade pode aflorar, tornando visível aquilo que, de outra forma, permaneceria encoberto. Desde *O Castelo de Otranto*, observa-se a estratégia de embaçar, através do terror, as fronteiras entre o real e o ficcional.

Já em fins do XVIII, era amplamente aceita a ideia de que o terror, em especial o sobrenatural, baseado em superstições, fosse um material válido para as obras literárias. Neste contexto, o fantasma figurava como elemento central. Ainda que sua entrada em cena por vezes fosse explicada pela via racional, como na corrente radcliffiana do gótico, a presença de fantasmas é recorrente, e quase todos os escritores góticos fizeram uso do medo do sobrenatural.

Os temas sobrenaturais são também a pedra basilar das tradições narrativas orais. Não por acaso, uma das formas mais recorrentes das narrativas de teor sobrenatural se baseia nas crenças do povo, dando forma a uma literatura muito explorada ao longo de todo o século XIX. A partir do século seguinte, o sobrenatural na literatura ganha nova amplitude, a psicológica, e passa a figurar como símbolo, alegoria e outras manifestações de desejos, impulsos, traumas e patologias da mente humana, em obras paradigmáticas como as de Henry James, M. R. James e Shirley Jackson.



## HENRY JAMES

(1843-1916)

Henry James foi um escritor estadunidense naturalizado inglês que figura entre os maiores nomes da literatura anglófona, representando um marco na transição entre o romance realista do século XIX e o modernista do XX. Fez parte de uma família intelectualmente estimulante — era filho de um culto teólogo e irmão mais novo de William James, considerado o pai da psicologia americana — e chegou a estudar Direito na prestigiosa Universidade Harvard, mas abandonou o curso para se dedicar exclusivamente à literatura.

Publicou, além de romances, contos, peças, ensaios e biografias. Três vezes indicado ao prêmio Nobel de Literatura, foi considerado um dos mestres do realismo americano ao longo de sua carreira, apesar de ter escrito inúmeras histórias que flertam com o fantástico e o sobrenatural. O principal tema dos trabalhos de James é a inocência e a exuberância do Novo Mundo em comparação com a corrupção e a sabedoria do Velho Mundo, assim como ilustrado em *Daisy Miller* (1879) e *The Bostonians* (1886). Entre suas obras mais famosas, encontram-se também *Portrait of a Lady* (1881) e *What Maisie Knew* (1897).

Para esta antologia, selecionamos o prefácio que o autor escreveu para uma de suas novelas mais notáveis, *A Outra Volta do Parafuso* (1898), narrativa que fascinou até detratores das histórias de fantasmas, como Virginia Woolf e Edmund Wilson. No ensaio, James reflete sobre como conseguiu recuperar um gênero que parecia esgotado no mundo moderno, pois incapaz de reproduzir o terror sagrado de outrora, ao compor uma história cuja força reside em seu caráter lacunar, que explora a capacidade do leitor de imaginar o mal para obter seus efeitos de horror.

## PREFÁCIO A A OUTRA VOLTA DO PARAFUSO

(EXCERTOS)

*Henry James*

Tradução de Aidana Schons  
e Jéssica Paula Garcia  
Revisão técnica de Ana Resende

[...] Esta pequena obra de ficção, totalmente independente e irresponsável, possui, mais do que qualquer rival em terreno semelhante, uma reserva consciente de respostas prontas à candente pergunta que possa lhe ser dirigida. Porque a obra tem a pequena força — ou, melhor dizendo, a inatacável tranquilidade — de ser perfeitamente homogênea, de ser tudo que essa espécie de obra pode ser até o último traço de sua virtude. Seu tipo, por acaso, é o menos apto a ser atacado pela crítica diligente, o único tipo de crítica que devemos levar em consideração. Ter de novo em mãos essa flor desabrochada de grande fantasia é como ser levado de volta por ela a recordações agradáveis e felizes. Que a primeira seja a do próprio ponto de partida, da sensação, novamente encantadora, da roda em volta da lareira de uma antiga e solene casa de campo em uma tarde de inverno (como se quisesse se converter de imediato em dócil material “literário”) em que a conversa se encaminhou, não me lembro sob qual pretexto banal, para aparições e medos noturnos, e para a triste e acentuada queda na oferta geral, e ainda mais na qualidade geral, de tais mercadorias. Parecia que todas as boas histórias de fantasmas, as histórias realmente eficazes e capazes de “acelerar o coração”,

por assim dizer, já haviam sido contadas, e nem uma nova variedade, nem um novo tipo, nos aguardava em qualquer parte. Na verdade, o novo tipo — o mero caso “psíquico” moderno, tão despido de toda estranheza que parecia ter sido lavado sob a água corrente de uma torneira de laboratório — claramente prometia pouco, uma vez que, quanto mais era reconhecido como respeitável, menos parecia ser capaz de despertar o antigo e caro terror sagrado. Recordo-me de que foi assim que, em meio ao lamento pela perda de uma bela forma, nosso ilustre anfitrião expressou o desejo de que ele pudesse ter recuperado para nós um dos mais acanhados fragmentos dessa forma em seus melhores dias. Ele nunca se esquecera da impressão que lhe havia causado na juventude o vislumbre retido, por assim dizer, de um assunto terrível que, com uns poucos detalhes, fora contado anos antes a uma senhora com quem ele havia conversado jovialmente. A história teria sido atrativa se ela tivesse melhores recordações, já que tratava de duas crianças, em um local remoto, a quem se acreditava que os espíritos de uns criados “malvados”, que haviam morrido na própria casa, queriam “possuir”. Era tudo, mas havia mais que a antiga conhecida de meu amigo já não conseguia recordar; ela só era capaz de jurar que o que lhe fora dito havia muito tempo a assombrara. Ele mesmo só podia nos dar essas migalhas das migalhas — e nem preciso dizer que eu só tinha olhos para aquela insignificância. Aparentemente não havia muito, porém outro grão teria estragado a preciosa pitada tão adequada ao seu fim quanto a porção de rapé retirada de uma velha caixa de prata, contida entre o indicador e o polegar. Eu haveria de me lembrar das crianças assombradas e dos espíritos dos criados que as espreitavam como um “valor” do tipo inquietante, suficiente por todos os bons motivos; de modo que, após um tempo, quando os editores de uma revista me pediram algo adequado para o tradicional brinquedo natalino,<sup>1</sup> no mesmo instante recordei-me do mais vívido esboço que já fizera para uma história sinistra.

Essa foi a fonte privada de *A Outra Volta do Parafuso*. Confesso que me perguntei por que ninguém fora hábil o bastante para recolher um germe tão delicado que cintilava na poeira da vida na beira do caminho. Para mim, isso teve o imenso mérito de dar à imaginação liberdade absoluta, de convidá-la a agir em

um campo sem obstáculos, sem nenhum controle “externo”, nenhum padrão estabelecido do que é normal, verdadeiro ou terrivelmente “agradável” — exceto, é claro, os supremos prazeres da própria forma. Esse é, com efeito, o encanto da minha segunda referência, que me parece um exemplo perfeito de exercício de imaginação sem ajuda e sem associação que, na linguagem esportiva de nossa época, “joga o jogo” e “faz o placar” por conta própria. Não preciso dizer até que ponto valia a pena jogar esse jogo; confesso que o exercício a que me referi me parece agora mais interessante: a faculdade da imaginação age com *todo* o caso em suas mãos. A demonstração resultante nada mais é que um conto de fadas, apesar de não surgir da credulidade ingênua e desmedida, mas da consciente e cultivada. No entanto, os contos de fadas pertencem principalmente a dois grupos: os contos breves, inventivos e únicos, mais ou menos carregados com a compactação da anedota (como testemunham os contos familiares da infância, “Cinderela”, “Barba Azul”, “O Pequeno Polegar”, “Chapeuzinho Vermelho”, e muitas joias dos Irmãos Grimm), ou então os contos longos e vagos, copiosos, variados, infinitos, nos quais, em termos dramáticos, a redondeza é sacrificada à plenitude e à exuberância, por assim dizer, como dá testemunho praticamente qualquer uma das histórias das *Mil e Uma Noites*. Para a mente moderna distraída, o encanto de todas essas coisas reside no campo sem obstáculos da experiência, como eu o chamo, no qual somos levados a perambular. Um universo contíguo, mas independente, no qual nada está certo, exceto se o imaginamos corretamente. É isso que temos que fazer, e o fazemos alegremente por um curto período e na peça menor, alcançando talvez beleza e lucidez; por outro lado, tropeçamos, perdemos o fôlego — interrompemos não a continuidade, mas a unidade agradável, a “redondeza” em que residem em grande medida beleza e lucidez. E, por estranho que pareça, isso não ocorre porque “manter o ritmo” não está abundantemente dentro dos limites da imaginação a que se apela em certas condições, mas porque o interesse mais sutil depende apenas de *como* é mantido.

Nada é tão fácil quanto a improvisação, a correria da invenção; no entanto, a partir do momento que sua corrente ultrapassa os limites e se converte em enchente, infelizmente esta fica comprometida. Então as águas podem realmente transbordar, arrastando em seus braços casas e rebanhos, colheitas e cidades, e revirando, para nossa diversão, toda a face da terra — apenas

<sup>1</sup> James refere-se à tradição dos contos de fantasmas publicados à época do Natal. (N. O.)

desferindo o mesmo golpe em nosso sentido do curso e do canal, que é o nosso sentido dos usos da corrente e da virtude de uma história. A improvisação, como nas *Mil e Uma Noites*, pode se manter em sintonia com os objetos que encontra, catando-os e fazendo-os boiar sobre o próprio peito; mas o grande efeito que ela perde é o de manter as relações consigo mesma. Creio que isso é o mais difícil para os contos de fadas; mas, em *A Outra Volta do Parafuso*, a proposta me parecia tão difícil quanto irresistível: improvisar com total liberdade e, ao mesmo tempo, sem a possibilidade de causar estragos, sem o sinal de uma inundação. Em poucas palavras, manter a corrente em uma espécie de termos ideais consigo mesma: essa era definitivamente a minha questão. A questão era aspirar à absoluta singularidade, claridade e redondeza, e ainda assim depender de uma imaginação trabalhando livremente, trabalhando (admitamos) de forma extravagante; e sob cuja lei não seria concebível que não fosse livre e não seria divertida se não estivesse sob controle. Portanto, o mérito da história, tal como está, é, julgo eu, ter enfrentado com êxito seus perigos. É uma excursão ao caos que, como o “Barba Azul” e a “Cinderela”, segue sendo apenas uma anedota, mas uma anedota ampliada e demasiadamente realçada, que se volta sobre si mesma, como, por sinal, também ocorre com a “Cinderela” e o “Barba Azul”. Não preciso acrescentar que se trata de uma peça de pura e simples engenhosidade, de frio cálculo artístico, uma *amulette*<sup>2</sup> para seduzir quem não se deixa seduzir, os cansados, os desiludidos, os exigentes (uma vez que a “diversão” da captura dos meramente estúpidos não passa de algo insignificante). Em outras palavras, o estudo apresenta um “tom” preconcebido, o tom do mal que se suspeita e sente, de um tipo desordenado e incalculável; o tom da perplexidade trágica, porém refinada. Não há aspecto que recorde com mais intensidade este empenho que o de modelar com consistência o assunto da perplexidade da minha jovem amiga, da hipotética narradora, e ainda assim forçar sua expressão de forma tão clara e sutil que resultaria em beleza. Na verdade, se o valor artístico de tal experimento fosse medido pelos ecos intelectuais que, muito tempo depois, ele pode suscitar, o caso seria favorável a esta pequena e sólida fantasia, que hoje me parece que arrasta atrás de si uma série de associações. Eu deveria, sem dúvida, corar ao confessar que são tão

2 “Distração pueril”, “frivolidade”, em português. (N. T.)

numerosas que só posso selecionar algumas como referência. Lembro-me, por exemplo, de uma censura feita a mim por um leitor, capaz evidentemente de prestar alguma atenção, mas não muita, que se queixava de que eu não havia “caracterizado” suficientemente a jovem em seu labirinto; que não a dotara de sinais e marcas, peculiaridades e humores; em resumo, que eu não a convidara a lidar com seu próprio mistério tão bem quanto com o de Peter Quint, da srta. Jessel e das desafortunadas crianças. Lembro-me bem, por mais absurdo que pareça lembrá-la agora, da minha resposta a essa crítica, perante a qual o coração artístico e irônico se agitou de tal forma que parecia que ia se partir: “O senhor incorre facilmente nessa crítica, e não me importo em lhe confidenciar que, por mais estranho que pareça, deve-se escolher com cuidado entre as próprias dificuldades, dedicando-se às maiores para poder dominá-las e negligenciando sabiamente as outras. Se alguém tentar lidar com todas elas, certamente não resolverá nenhuma por completo. No entanto, a dedicação efetiva a algumas projeta uma névoa dourada bem-vinda sob a qual, como deusas debochadas e caprichosas entre as nuvens, as demais se retiram com prudência. Em *A Outra Volta do Parafuso*, creia-me, a proposta geral de que nossa jovem mantenha cristalino o registro das muitas e intensas anomalias e obscuridades foi ‘déjà très-joli.’<sup>3</sup> Com isso, não me refiro, é claro, à explicação que ela possa dar de tais anomalias, um assunto muito distinto. E não vi meio, reconheço que sem muita convicção (no melhor dos casos, lutando periodicamente por cada centímetro invejado do meu espaço), em apresentá-la com outras relações que não fossem essas; uma das quais precisamente teria sido a relação com sua própria natureza. Sem dúvida, conhecemos tanto de sua própria natureza quanto podemos supor ao vê-la refletir suas ansiedades e generalizações. Na verdade, não diz pouco da personagem o fato de que, em tais condições, uma jovem, segundo ela, ‘educada privadamente’, seja capaz de tornar confiáveis suas particulares declarações sobre assuntos tão estranhos. Ela tem ‘autoridade’, o que é um bocado para se ter dado a ela, e eu não poderia ter chegado a tanto se tivesse tentado desajeitadamente mais.”

Reivindico para esta verdade uma parte do encanto que ocasionalmente está latente nas razões que se inferem das coisas belas — sempre substituindo o belo, numa obra de arte, pelo

3 Na frase, “déjà très-joli” significa “bem estabelecida”. (N. T.)

próximo, curioso, profundo. Permitam-me colocar acima de tudo, porém, sob a proteção dessa presença, o aspecto desta ficção que atrai mais consideração: a eleição da forma de enfrentar suas maiores dificuldades. Algumas dificuldades não eram tão graves; por exemplo, eu teria que renunciar a qualquer empenho em manter o tipo e o grau de impressão que desejava produzir em relação com a imensa quantidade de registros de casos de aparições hoje em dia. Nos relatos, há diversos sinais e circunstâncias que caracterizam esses casos: quem aparece faz coisas diferentes, embora, em conjunto, pareça muito pouco; porém a questão é que algumas coisas nunca são feitas, e são muitas, porque certas reservas, convenções e resistências se impõem ferreamente. Em outras palavras, os “fantasmas” identificados e reconhecidos são pouco expressivos, pouco dramáticos e, acima de tudo, pouco contínuos, conscientes e sensíveis, em consonância com o imenso esforço que lhes custa, concluimos, ter que aparecer. Por mais maravilhosos e interessantes que sejam em um determinado momento, são inconcebíveis como figuras imersas em uma ação; e *A Outra Volta do Parafuso* era desesperadamente uma ação ou não era nada. Ou seja, eu tive que decidir entre minhas aparições serem corretas ou minha história ser “boa”, isto é, produzir minha impressão do terrível, o horror que eu havia planejado. Em termos literários, os bons fantasmas proporcionavam assuntos ruins, e ficou claro, desde o início, que essas presenças aviltantes, pairando e rondando, meu par de agentes anormais, teria que se afastar totalmente das regras. Com efeito, eles seriam agentes; recairia sobre eles a terrível tarefa de fazer com que a situação cheirasse mal. Minha ideia central era exatamente o desejo e a capacidade dos agentes para fazê-lo, calculando visivelmente seu efeito, junto com a observação e descrição de seu êxito; de tal modo que, em uma palavra, para que eu lançasse minha sorte com o puro romanesco, as aparições, de acordo com o tipo verdadeiro, seriam muito pouco românticas.

Ou seja, mais uma vez estou reconhecendo que Peter Quint e a srta. Jessel não são de modo algum “fantasmas” tal como os conhecemos agora, mas *goblins*, elfos, diabretes, demônios, construídos com tão pouco rigor como os dos antigos julgamentos por bruxaria; talvez, de um modo que soe mais agradável, fadas de lendas que seduzem suas vítimas para vê-las dançar sob a lua. Não que eu esteja sugerindo que esses fantasmas possam ser reduzidos a qualquer forma pura e simples do agradável;

no melhor dos casos, eles agradam por terem me ajudado a expressar meu assunto de maneira direta e intensa. Foi no uso que se fazia deles que senti que um alto grau de arte era realmente necessário; e foi nisso que, ao reler a história, sinto que minhas precauções estavam justificadas. O essencial do assunto era a vilania dos motivos das criaturas predatórias evocadas; de modo que o resultado seria vil — e com isso quero dizer que seria trivial — se esses elementos do mal fossem sugeridos de maneira fraca ou sem sentido. Graças à minha ideia, surgiu um vivíssimo interesse pela sugestão e pelo processo de *antecipação*; a questão de como transmitir da melhor forma a sensação de profundidade do sinistro, sem a qual minha fábula vacilaria tão lamentavelmente. Como preservar o mal abominável — a intenção da parte de meus espíritos demoníacos — da queda, da relativa vulgaridade que inevitavelmente o esperava, em toda a gama de possíveis breves ilustrações, do exemplo oferecido, do vício imputado, do ato citado, da ocorrência limitada, deplorável e apresentada? Devolver mortos maus à vida para uma segunda rodada de maldade é considerá-los como algo realmente prodigioso e transformá-los tanto pela falta de uma descrição detalhada como pela expectativa de um anticlímax. Já foram vistas na ficção formas esplêndidas de maldade, ou, melhor ainda, de malvados, imputados, como se fosse algo prometido e anunciado pelo hálito quente do inferno, para, em seguida, lamentavelmente encolherem-se ante a descrição de alguma brutalidade, de alguma imoralidade ou de alguma infâmia retratada: infelizmente, a demonstração resultante fracassava. Sentia que se, em *A Outra Volta do Parafuso*, as *minhas* criaturas ruins sucumbissem a esse perigo, se não parecessem suficientemente ruins, não me restaria mais remédio senão baixar a minha cabeça artística mais baixo do que já o fizera.

A perspectiva desse mal-estar e o temor dessa desonra, portanto, foi o que iluminou o meu correto, embora nem um pouco fácil, atalho. Em última instância, que sentido deveria eu transmitir? Que aqueles dois seres assombrados eram capazes, como se diz, de qualquer coisa, a saber, de realizar com as crianças as piores ações às quais se poderia submeter pequenas vítimas em tais circunstâncias? Pensando bem, qual *seria* então esse extremo inconcebível? Esta é uma pergunta cuja resposta veio até mim de forma admirável. Em tal caso, não existe um mal *absoluto* que se possa eleger, depende dos inumeráveis outros elementos; é uma questão de apreciação, especulação, imaginação — tais

coisas, aliás, totalmente em função da experiência do espectador, do crítico, do leitor. Disse a mim mesmo: basta conseguir que a visão do mal que o leitor tenha em geral seja bastante intensa — e isso já é um trabalho interessante —, e sua própria experiência, sua própria imaginação, sua própria empatia (com as crianças) e horror (de seus falsos amigos) vão proporcionar-lhe detalhes suficientes. Obrigue-o a *imaginar* o mal, faça-o pensar nele por si mesmo, e você estará liberado de detalhes inconsistentes. Esforcei-me muito — naturalmente foi necessário um imenso esforço — para aplicar este artifício, e com maior êxito do que eu jamais teria esperado. E algumas das provas desse êxito resultam ao mesmo tempo bastante curiosas, devo acrescentar, mesmo as mais convincentes. Como posso sentir que meus cálculos falharam, que a minha elaborada teoria não funcionou, isto é, que fui acusado, tal como me aconteceu, de uma ênfase monstruosa e de ter sido escandalosamente prolixo nas explicações? Do início ao fim do assunto, não existe um único centímetro de prolixidade, mas meus valores estão todos em branco, salvo quando o horror excitado, a piedade suscitada, a destreza criada, sobre cujos efeitos pontuais de poderosas causas nenhum escritor pode deixar de se gabar, prosseguem vendo neles figuras mais ou menos fantásticas. Entretanto, é de grande interesse para o autor — e também é tema para o moralista — a reação ingênua e ressentida da pessoa entretida com a história que se excedeu na compreensão da situação. Ela censura seu excesso moral no artista, que não fez senão se manter fiel a um ideal de perfeição. Tais são, de fato, para este último, algumas das observações que podem animar o prolongado esforço que carrega essa fidelidade!

[...]

**M. R. JAMES**  
(1862-1936)

M. R. James foi um escritor e acadêmico na área de estudos medievais. Nascido em 1862 na Inglaterra, sua predileção pelo sombrio delineou-se desde a infância, momento em que começou a se interessar por fantasmas por conta do conjunto de fantoches Punch and Judy, que lhe valeram frequentes pesadelos com o personagem The Ghost. Na vida adulta, foi professor e vice-diretor da Universidade de Cambridge — onde foi responsável por catalogar grande parte dos manuscritos medievais da biblioteca universitária —, como também reitor do King's College e do Eton College, instituições das quais foi aluno.

Como escritor, estabeleceu-se como um expoente do gênero das *ghost stories*, estreando com *Ghost Stories of an Antiquary* (1904) e publicando diversas coletâneas de contos fantasmagóricos em vida. Abandonando os clichês góticos de seus antecessores, James ambientava suas narrativas em cenários mais contemporâneos e realísticos, embora explorasse seu interesse por antiquarismo nas tramas. As obras de James influenciaram numerosas adaptações para o rádio e a televisão, além de inspirarem autores como H. P. Lovecraft, que chegou a citá-lo em “O Horror Sobrenatural na Literatura” (1927).

Nesta antologia, selecionamos a curta introdução a *Fantasmas e Maravilhas* (1924), na qual o escritor tentou responder a quem sempre lhe pedia sua opinião sobre histórias de fantasmas e afins. Defendendo que o gênero se adequa melhor à narrativa curta que a longa, James rejeita a ideia de que haja regras gerais, mas admite dois elementos fundamentais que aparecem nas obras mais bem-sucedidas: a ambientação moderna que incorpora hábitos e tecnologias do presente e a progressão de eventos estranhos que se funde na realidade.

**INTRODUÇÃO A FANTASMAS  
E MARAVILHAS**

(EXCERTOS)

*M. R. James*

Tradução de Vitor Fernandes  
Revisão técnica de Júlio França

Frequentemente pedem que eu formule minha opinião sobre histórias de fantasmas e contos do gênero maravilhoso, de mistério e do sobrenatural. Nunca consegui descobrir se tenho uma opinião para formular. A verdade, eu suspeito, é que o gênero é muito estreito e especial para suportar a imposição de princípios abrangentes. Façamos um questionamento mais amplo, perguntemos o que rege a construção de contos em geral, e teremos muito a dizer, e muito já foi dito. Existem, obviamente, exemplos de romances inteiros nos quais o enredo é regido pelo sobrenatural, mas poucos entre eles são bem-sucedidos. A história de fantasmas é, em seu melhor exemplar, somente um tipo particular de conto e está sujeita às mesmas regras gerais de todo esse grupo. Essas regras, suponho eu, não são seguidas conscientemente por nenhum escritor. Na verdade, é absurdo descrevê-las como regras; elas são qualidades normalmente observadas nos exemplos de êxito.

Tendo observado algumas dessas qualidades, não posso assumir a responsabilidade por escrever sobre princípios gerais, mas é possível registrar algo mais concreto. Pois bem: dois ingredientes muito importantes na elaboração de uma história de

fantasmas são, para mim, a atmosfera e uma progressão em *crescendo* bem administradas. Eu presumo, é claro, que o escritor já possui a ideia central antes mesmo de iniciar a história. Nesse caso, devemos ser apresentados aos atores com tranquilidade: devemos vê-los cuidando de afazeres corriqueiros, sem a perturbação de sinais de maus presságios, satisfeitos com o lugar onde estão. E, adentrando esse ambiente calmo, veremos apontar a cabeça da coisa sinistra, de maneira discreta, a princípio, e depois com mais insistência, até que a posição de destaque seja dela. Em alguns casos, não é um problema deixar uma abertura para uma explicação natural, contudo eu diria que essa abertura deve ser limitada ao ponto de ser quase impraticável.

Em seguida, temos a ambientação. A história de detetive nunca é por demais atual: o motor, o telefone, o avião, a gíria mais recente, todos se encaixam bem. Na história de fantasmas, uma certa névoa de distância é desejável. “Trinta anos atrás”, “não muito antes da guerra” são maneiras muito adequadas de começar uma história. Quando uma data muito remota é escolhida, há mais de uma maneira de apresentá-la ao leitor. É possível fazer com que a descoberta de documentos sobre o assunto soe plausível; ou podemos começar com a aparição e regredir pelos anos para contar o que a causou; ou (como em “Schalken, o Pintor”) podemos ambientar a cena diretamente na época desejada, que, na minha opinião, é mais difícil de se fazer de maneira bem-sucedida. De modo geral (embora não sejam poucos os casos que podem ser citados contra mim), acho que uma ambientação moderna, cuja naturalidade o leitor comum pode julgar por si, é preferível a qualquer opção antiga. Um certo nível de realidade é o encanto das melhores histórias de fantasmas. Não uma realidade muito insistente, mas intensa o bastante para permitir que o leitor se identifique com o personagem que é afetado pelas ações, enquanto em uma história antiga é quase inevitável que o leitor se encontre na posição de mero espectador.

[...]

## VERNON LEE

(1856-1935)

Vernon Lee, pseudônimo de Violet Paget, foi uma escritora francesa naturalizada inglesa, reconhecida principalmente por seus ensaios sobre arte e por sua ficção sobrenatural. A autora, meia-irmã do poeta vitoriano Eugene Lee-Hamilton, decidiu adotar um pseudônimo masculino visando a obter maior credibilidade no mundo literário e acadêmico. Feminista militante envolvida em movimentos pacifistas, participou de organizações antimilitaristas durante a Primeira Guerra Mundial, além de defender ativamente uma série de reformas sociais.

Paget firmou seu legado com uma obra expressiva de narrativas que exploram temas sobrenaturais como possessões e assombrações. Com seus trabalhos críticos, desenvolveu sua própria teoria quanto à estética psicológica e foi a peça-chave para que o conceito de empatia (*Einfühling*) fosse introduzido à língua inglesa. Sua produção diversa conta com romances, contos, ensaios e estudos de assuntos que variam da estética da arte à música e viagens. Algumas de suas obras mais notáveis são as coletâneas *Hauntings: Fantastic Stories* (1890) e *Supernatural Tales* (1987), bem como a novela *A Phantom Lover* (1886).

Traduzimos nesta antologia o prefácio a *Hauntings: Fantastic Stories* (1890), curto ensaio em que Paget defende que os fantasmas não têm existência fora de nossa própria fantasia e emoção. Uma história de fantasmas, portanto, é autêntica não quando supostamente faz vibrar em nós um sexto sentido sobrenatural: fantasmas são criaturas da imaginação, nascidos de nós mesmos, da contemplação dos estranhos lugares que visitamos, das inquietantes histórias que ouvimos e, sobretudo, do passado, esse local remoto de onde obtemos os nossos espectros.

## PREFÁCIO A *HAUNTINGS:* *FANTASTIC STORIES*

Vernon Lee

Tradução de Ana Resende  
Revisão técnica de Júlio França

*Dedico “Dionea”, “Amour Dure”  
e estas páginas introdutórias e apologéticas  
a Flora Priestley e Arthur Lemon*

Conversávamos na noite passada enquanto o luar azulado penetrava pela grade da janela antiquada, misturando-se ao nosso lampião amarelo sobre a mesa; nós conversávamos a respeito de um certo castelo cujo herdeiro foi iniciado (como dizem) em seu vigésimo primeiro ano no conhecimento de um segredo tão terrível que ofuscaria sua vida posterior. Ocorreu-nos, discutindo preguiçosamente os vários mistérios e terrores que podem estar por trás desse fato ou dessa fábula, que nenhuma maldição ou horror concebível e a ser definido em palavras poderia jamais resolver adequadamente este enigma; que nenhuma realidade horrorífica poderia parecer outra coisa a não ser mesquinha, suportável e fácil de enfrentar em comparação com este vago sabe-se lá o quê.

E isso me leva a afirmar que me parece que o sobrenatural, a fim de provocar essas sensações terríveis para nossos ancestrais — e terríveis, porém deliciosas para nós mesmos, posteridade cética —, deve necessariamente, e com poucas exceções, permanecer envolto em mistério. Com efeito, é o mistério que nos toca, a vaga mortalha de raios de luar que paira sobre a dama assustadora, o brilho no peitoral do guerreiro, o estalo de suas esporas



invisíveis enquanto seu vulto vagueia, mal delineado, mal se distinguindo das árvores circundantes, ou caminha, engolido ocasionalmente para as sombras vacilantes.

Muitas pessoas imaginativas dos nossos dias, desejosas de uma superstição de bolso, assim como os homens de outrora eram ávidos para carregar um santo de bolso feito de ouro e esmalte, muitos homens de pseudociência, altamente judiciosos, voltaram à noção de nossos pais de que os fantasmas têm uma existência fora de nossa própria fantasia e emoção. Coletaram evidências suficientes desse fato da experiência de uma tal Jemima Jackson, que, cinquenta anos atrás, aos nove anos de idade, viu sua tia solteirona aparecer seis meses após a morte. Ficou-se feliz em pensar que a tia solteirona tivesse caminhado após a morte — se isso lhe proporcionasse alguma satisfação, pobre alma! —, mas causa espanto o imenso fastio da aparência dessa senhora em espírito, o que talvez corresponda à sua falta de encantos em carne e osso. Assim, há de se concordar, após examinar com atenção as evidências coletadas sobre o tema, com a sabedoria desses modernos especialistas em fantasmas quando afirmam que sempre é possível identificar uma verdadeira história de fantasmas pela circunstância de ser sobre um João-ninguém, sem méritos ou sem atrativos, e por ser em geral desinteressante, sem originalidade e não lucrativa.

Uma verdadeira história de fantasmas! Mas então elas não são verdadeiras histórias de fantasmas, essas histórias que vibram através de nosso sentido adicional, o sentido do sobrenatural, e preenchem locais, ou melhor, épocas inteiras, com seu estranho perfume do canteiro de flores da bruxa?

Infelizmente, não! Nem a história do rei da Dinamarca assassinado (eis que me dizem tratar-se de fato científico que pessoas que foram assassinadas costumam ficar caladas), nem a da estranha mulher que viu rei James, o poeta, três vezes, cada vez mais coberto com o sudário; nem o conto do dedo da Vênus de bronze, que se fechou sobre a aliança de casamento, nem quando contada por Morris, em versos imitando uma tapeçaria, nem quando contada por Mérimée, em terror da realidade cínica, ou quando recitada pelo contador de histórias medieval original: nenhuma dessas histórias são verdadeiras histórias de fantasmas. Eles existem, esses fantasmas, apenas em nossas mentes e nas mentes desses

mortos; nunca andaram por aí, esbarrando com a tia solteira de Jemima Jackson, entre as cadeiras e os sofás da realidade.

Eles são criaturas da imaginação, nascidas ali, criadas ali, surgidas dos estranhos e confusos amontoados, ao mesmo tempo lixo e tesouro, que se encontram em nossa fantasia; dos montes de lembranças meio desbotadas, de impressões vividas fragmentárias, da pilha de trapos multicores, e das ervas e flores descoloridas das quais se ergue aquele odor (todos nós o conhecemos) bolorento e úmido, mas penetrantemente doce e inebriante, que paira no ar quando o fantasma passa pela porta fechada, e as chamas bruxuleantes da vela e da lareira voltam a arder mais uma vez, depois de minguar.

O fantasma genuíno? E não é ele (ou ela), este fantasma nascido de nós mesmos, dos estranhos lugares que vimos, das estranhas histórias que ouvimos — este fantasma, e não a tia da srta. Jemima Jackson? Qual a serventia, pergunto-lhes, da visão de uma respeitável solteirona? Valeria a pena ver a tal tia, ou caso a seguissemos, ela nos teria conduzido a uma interessante danação ou a uma tolerável beatitude?

O sobrenatural pode abrir as cavernas de Jamshid e escalar a escada de Jacó; de que serve isso, se nos levar para Islington ou Shepherd's Bush? É bem sabido que o dr. Fausto, ao lhe ser oferecido qualquer fantasma que quisesse, audaciosamente pediu que Mefistófeles trouxesse ninguém menos que Helena de Troia. Imagine se o conhecido demônio tivesse convocado alguma tia da Antiguidade da srta. Jemima Jackson!

Eis a questão: o Passado — esse local mais ou menos remoto, do qual a prosa se esquece completamente pela distância —, é dele que obtemos os nossos fantasmas. Com efeito, eles vivem em nós mesmos, nós, pessoas instruídas dos tempos modernos, na fronteira do Passado, em casas que dão para pomares de trovadores e peristilos gregos. E uma legião de fantasmas, muito vagos e mutáveis, erram, em perpétuo vai e vem, entre nosso Passado e nosso Presente.

Isto posto, minhas quatro pequenas histórias não trazem fantasmas genuínos no sentido científico. Não falam de assombrações como as que poderiam ser contribuições da Sociedade de Pesquisa Psíquica, não falam de espectros que possam ser capturados em locais definidos e usados para proporcionar provas

judiciais. Meus fantasmas são o que se chamam fantasmas espúrios (para mim, os únicos fantasmas genuínos), dos quais posso apenas afirmar uma coisa: que eles assombram certas mentes, e que assombraram, entre outras, a minha mente e a de meus amigos — a sua, querido Arthur Lemon, ao longo das trilhas pouco iluminadas entre fetos que crescem no alto e pinheiros espectrais do país mediterrâneo; e a sua, em meio à névoa dos raios de luar e os ramos de oliveira, querida Flora Priestley, enquanto o mar enluarado gemia e sacudia contra as paredes deterioradas da casa de onde Shelley zarpou para a eternidade.

Vernon Lee  
Maiano, *próximo a Florença*,  
*Junho de 1889*

## VIRGINIA WOOLF

(1882-1941)

Virginia Woolf foi uma escritora e ensaísta inglesa, reconhecida como uma das mais importantes do século XX e pioneira no uso da técnica modernista do fluxo de consciência. A obra da autora se tornaria um dos principais objetos de estudo da crítica feminista a partir dos anos 1970. Nesta época, Woolf tornou-se uma grande figura do feminismo e a ela foram dedicadas muitas homenagens, tais como estátuas, associações e um prédio que leva seu nome na Universidade de Londres.

Woolf, além de romances e contos, experimentou diversos modos de escrita durante a vida, tendo mantido uma pujante correspondência com familiares e amigos. Seu vasto acervo foi traduzido para mais de cinquenta línguas ao redor do mundo e entre suas obras mais conhecidas estão *Mrs Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927). Grande parte do reconhecimento ao trabalho de Woolf também se dá por seus ensaios sobre arte, história literária, escritas femininas e políticas de poder.

Seu segundo texto nesta coletânea versa sobre as histórias sobrenaturais de Henry James, e foi publicado no *The Times Literary Supplement*, em 22 de dezembro de 1921. No ensaio, a escritora procura entender o sucesso de narrativas como *A Outra Volta do Parafuso* mesmo em pleno século XX, um período histórico traumatizado pela violência sem fim da brutal Primeira Guerra Mundial. Se os terrores literários que eram oferecidos aos antigos leitores de Ann Radcliffe são agora obsoletos, Woolf investiga os métodos de James para encontrar pontos vulneráveis nas armaduras de insensibilidade e ceticismo de seus leitores.

## AS HISTÓRIAS DE FANTASMAS DE HENRY JAMES

Virginia Woolf

Tradução de Ana Resende  
Revisão técnica de Júlio França

É evidente que histórias de fantasmas — ou, para sermos mais precisos, histórias do sobrenatural — atraíam Henry James. Ele escreveu pelo menos oito delas, e, se queremos saber o que o levou a isso e qual a sua opinião a respeito de seu sucesso, nada mais fácil do que ler o comentário no prefácio ao volume que inclui “The Altar of the Dead”. No entanto, talvez nossa visão se mantenha mais clara se não levarmos o prefácio em consideração. Com o passar dos anos certas qualidades aparecem e outras desaparecem. Vamos apenas confundir nossa avaliação se tentarmos obedientemente compatibilizá-la com o veredito a que o autor chegou na época sobre sua obra. Por exemplo, o que Henry James disse sobre “The Great Good Place”?

Resta “The Great Good Place” (1900) — em cujo espírito, porém, me ocorre que qualquer glosa ou comentário seria um desafio inconveniente. Ele incorpora um efeito calculado, e mergulhar nele, creio que mesmo para um olhar iludido — um curso que eu, na verdade, recomendo —, é deixar todo o restante de fora.

E para nós, em 1921, “The Great Good Place” é um fracasso. É mais um exemplo do fato de que, quando um escritor está total e até mesmo embevecidamente consciente do sucesso que tem, é provável que ele tenha escrito o seu pior. Sentimos que devemos

entrar, mas permanecemos friamente do lado de fora. Alguma coisa falhou, e estamos inclinados a culpar o sobrenatural. O desafio pode ser inconveniente, mas devemos desafiá-lo.

Não se pode negar que “The Great Good Place” começa de forma admirável. Sem desperdiçar uma única palavra, nós nos encontramos de uma só vez no coração da situação. George Dane, a celebridade assediada, está cercado por cartas que não foram abertas e livros que não foram lidos; telegramas chegam, convites se acumulam, e as coisas de valor estão irremediavelmente enterradas sob o lixo. Enquanto isso, Brown, o criado, anuncia que um jovem desconhecido chegou para o desjejum. Dane toca a mão do jovem e, neste ponto culminante do aborrecimento, entra em transe ou acorda em outro mundo. Ele se encontra em um estabelecimento celestial de repouso. Ao longe, dobram os sinos, as flores são perfumadas, e após um tempo a vida interior revive. Mas, imediatamente após a conclusão da mudança, estamos cientes de que algo está errado com a história. O movimento diminui; a emoção é monótona. O encantador acena sua varinha, e as vacas continuam pastando. Todas as expressões características estão lá à espera: as tigelas de prata, as horas que se esvaem... mas não há trabalho para elas fazerem. A história se reduz a um doce solilóquio. Dane e os irmãos se tornam figuras alegóricas angelicais caminhando por um mundo semelhante ao nosso, mas mais suave e vazio. Como se sentisse necessidade de algo concreto e objetivo, o autor invoca o nome da cidade de Bradford; mas em vão. “The Great Good Place” é um exemplo do uso sentimental do sobrenatural, e por essa razão não resta dúvida de que Henry James provavelmente sentiria que fora mais do que habitualmente íntimo e expressivo.

As outras histórias vão agora provar que o sobrenatural oferece grandes recompensas bem como grandes riscos; mas vamos refletir por um momento sobre os riscos. O primeiro é, sem dúvida, o fato de que ele remove os choques e golpes da experiência. Na sala de almoço com Brown e o telegrama, Henry James foi forçado a continuar se movendo pela pressão da realidade: a porta deve se abrir; a hora deve soar. Imediatamente após afundar na terra firme, ele ganhou posse de um mundo que poderia moldar conforme seu gosto. No mundo de sonhos, a porta não precisa ser aberta, nem o relógio precisa bater; a beleza parece estar à sua disposição. Mas a beleza é o mais perverso dos espíritos; é

como se ela devesse passar através da feiura ou se deitar com a desordem antes que pudesse erguer-se em sua própria pessoa. A beleza comum do mundo dos sonhos apenas produz uma versão anêmica e convencional do mundo que nós conhecemos. E Henry James era devotado demais ao mundo que nós conhecemos para criar um que não conhecemos. Ele não possuía, de forma alguma, uma imaginação visionária. Seu gênio era dramático, não lírico. Mesmo seus personagens murcham na atmosfera rarefeita que ele lhes oferece, e nós somos apresentados a um irmão quando preferimos compreender a pessoa substancial de Brown.

Temos acumulado os riscos, de maneira um tanto injusta, em uma história em particular. A verdade é que talvez tenhamos nos tornado fundamentalmente céticos. A sra. Radcliffe divertiu nossos ancestrais porque eram nossos ancestrais; porque eles viviam com pouquíssimos livros, um correio ocasional, um jornal que já era antigo antes de alcançá-los, nas profundezas do campo ou em uma cidadezinha que se assemelhava à mais modesta de nossas aldeias, passando longas horas sentados junto à lareira, bebendo vinho à luz de meia dúzia de velas. Hoje em dia nós tomamos o café com um banquete de horror mais rico do que o servido a eles durante doze meses. Estamos cansados da violência e suspeitamos do mistério. Nós poderíamos, claro, dizer a um escritor que se dedica ao sobrenatural que existem fatos suficientes no mundo; certamente é mais seguro ficar na sala de almoço com Brown. Além do mais, somos imunes ao medo. Seus fantasmas só vão nos fazer rir, e, se você tentar expressar alguma visão terna e íntima de um mundo despojado de sua pele, nós seremos forçados (e não há nada mais incômodo) a olhar para o outro lado. Mas escritores, os melhores entre eles, nunca ouvem conselhos. Eles sempre correm riscos. Admitir que o sobrenatural foi usado pela última vez pela sra. Radcliffe e que os nervos modernos são imunes ao deslumbramento e ao terror que os fantasmas sempre inspiraram seria reconhecer a derrota com muita facilidade. Se os antigos métodos são obsoletos, a tarefa do escritor é descobrir novos. O público pode sentir novamente o que já sentiu, não pode haver dúvida sobre isso; apenas de tempos em tempos o ponto de ataque deve ser modificado.

Não é necessário decidir quão conscientemente Henry James se pôs a procurar o ponto vulnerável em nossa armadura de insensibilidade. Passemos a outra história, “The Friends of the

Friends”, para julgar se ele foi bem-sucedido. Esta é a história de um homem e uma mulher que há anos tentam se encontrar, mas só conseguem realizar seu encontro na noite da morte da mulher. Depois de sua morte, os encontros continuam, e, quando isso é pressentido pela mulher com quem ele vai se casar, ela se recusa a continuar com o casamento. O relacionamento mudou. Outra pessoa, diz ela, está entre eles. “Você a vê... você a vê; você a vê toda noite!” É o que passamos a chamar de uma típica situação jamesiana. É o mesmo tema que foi tratado com enorme elaboração em *The Wings of the Dove*. Mas se aí, quando Milly se interpôs entre Kate e Densher e mudou seu relacionamento para sempre, ela deixou de existir, aqui a mulher anônima continua com seu trabalho após a morte. E ainda assim... que grande diferença isso faz? Henry James precisa apenas dar o menor dos passos e está do outro lado da fronteira. Seus personagens com sua percepção extremamente aguçada já estão meio fora do corpo. Não há nada de violento em sua liberação. Eles parecem ter alcançado finalmente o que há muito tentavam: comunicação sem obstáculos. Mas, afinal, Henry James guardava seus fantasmas para suas histórias de fantasmas. Obstáculos são essenciais para *The Wings of the Dove*. Quando ele os removeu por meios sobrenaturais, como fez em “The Friends of the Friends”, ele o fez a fim de produzir um determinado efeito. A história é muito curta; não há tempo para elaborar o relacionamento; mas o ponto pode ser enfatizado por meio de um choque. O sobrenatural é introduzido para proporcionar esse choque. É o mais estranho dos choques — tranquilo, belo como o fechamento de acordes em harmonia; e ainda assim, de alguma forma, obscuro. Os vivos e os mortos em virtude de sua sensibilidade superior cruzaram o abismo; isso é belo. O homem vivo e a mulher morta se encontraram, sozinhos, à noite. Eles têm seu relacionamento. O encontro espiritual e o carnal, juntos, produzem uma estranha emoção — não exatamente medo ou excitação. É um sentimento que nós não reconhecemos imediatamente. Há um ponto fraco em nossa armadura em alguma parte. Talvez Henry James penetre usando métodos como esses.

Em seguida, porém, nos voltamos para “Owen Wingrave”, e o sedutor jogo de fixar seu autor ao quadro — ao detectar, mais uma vez, traços de sua finesse, de sua sutileza, quaisquer que sejam suas características predominantes — é rudemente interrompido. Fixo, amarrado, aparentemente sem vida, eis que ele dá

um salto e vai embora. De alguma forma, nós nos esquecemos de contabilizar o gênio, a força motriz que é tão incalculável e tão essencial. Com Henry James, em particular, tendemos, maravilhados com sua destreza prodigiosa, a esquecer que ele tinha uma paixão bruta e simples por contar histórias. O prefácio de “Owen Wingrave” lança luz sobre esse fato e incidentalmente sugere por que “Owen Wingrave” fracassa como uma história de fantasmas. Numa tarde de verão, conta-nos ele, há muitos anos, ele estava sentado numa cadeira de madeira debaixo de uma grande árvore em Kensington Gardens. Um jovem magro sentou-se em outra cadeira próxima e começou a ler um livro.

Mas então o jovem no mesmo instante simplesmente se torna Owen Wingrave, estabelecendo, pela mera magia do tipo, a situação, criando de um só golpe todas as implicações e preenchendo todas as imagens?... meu pobre ponto é que, assim que me sentei na cadeira, a fábula sem sementes não tinha uma reivindicação a fazer ou uma desculpa para dar, e que, logo a seguir, a pequena quantidade ainda parcialmente não consumida estava bastante cheia de pretextos. “Dramatize isso, dramatize isso!” parece ter soado com intensidade repentina em meus ouvidos.

Portanto, a teoria do artista consciente retirando seu pequeno grão de matéria e trabalhando-o no tecido acabado é outra de nossas fábulas críticas. A verdade parece ser que ele se sentou em uma cadeira, viu um jovem e adormeceu. De qualquer maneira, uma vez que o grupo, o homem ou talvez apenas o céu e as árvores se tornam importantes, o restante está lá inevitavelmente. Uma vez que há Owen Wingrave, então Spencer Coyle, a sra. Coyle, Kate Julian, a velha casa, a estação, a atmosfera devem existir. Owen Wingrave sugere tudo isso. O artista tem simplesmente que atentar para que as relações entre esses lugares e pessoas sejam as corretas. Quando dizemos que Henry James tinha paixão por contar histórias, queremos dizer que, quando seu momento importante chegou a ele, os acessórios estavam prontos para afluir.

Nesta circunstância, eles afluíram quase que muito prontamente. Sem perder tempo, lá estão eles com toda a agitação e importância que dizem respeito às pessoas vivas. A srta. Wingrave sentada em seus aposentos na Baker Street com um “gordo catálogo da Army and Navy Stores que repousava em uma ampla e desolada toalha de mesa de falso azul”; a sra. Coyle, “uma mulher

bela, fresca e lenta”, que admitia e, com efeito, se vangloriava do fato de estar apaixonada pelos alunos de seu marido, “o que mostra que o assunto entre eles era tratado com espírito liberal”; o próprio Spencer Coyle e o menino Lechmere — todos influem, é claro, na questão do temperamento e na situação de Owen, e, ainda assim, influenciam muitas outras coisas além disso. Parece que estamos nos preparando para uma narrativa longa e absorvedora; e então de forma rude e incongruente soa um grito; o pobre Owen é encontrado estirado na soleira do cômodo assombrado; o sobrenatural dividiu o livro em dois. É violento, é sensacional; mas se o próprio Henry James nos perguntasse “e agora, assustei vocês?”, nós seríamos forçados a responder: “Nem um pouco.” A catástrofe não tem as relações corretas com o que aconteceu antes. A visão de Kensington Gardens não abrangeu, talvez, o todo. Por pura generosidade, o autor nos brindou com uma cena rica em possibilidades: um jovem cujo problema (ele detesta a guerra e está condenado a ser soldado) tem profundo interesse psicológico; uma garota cuja sutileza e esquisitice são propositadamente definidas como se estivessem prontas para uso futuro. No entanto, que uso é feito deles? Kate Julian tem apenas que desafiar um jovem a dormir em um quarto assombrado; uma rechonchuda senhorita de um presbitério teria se saído igualmente bem. Que uso é feito do sobrenatural? O pobre Owen Wingrave é atingido na cabeça pelo fantasma de um ancestral; um balde em um corredor escuro teria se saído melhor.

As histórias em que Henry James usa de modo efetivo o sobrenatural são, portanto, aquelas em que alguma qualidade em um personagem ou situação só pode receber seu significado mais completo ao ser liberada dos fatos. Seu progresso no mundo invisível deve estar intimamente relacionado com o que ocorre neste. Nós temos que sentir que a aparição se encaixa tão exatamente na crise da paixão ou da consciência que a impulsionou, que a história de fantasma, além de suas virtudes como história de fantasma, tem o encanto adicional de ser também simbólica. Assim, o fantasma de sir Edmund Orme aparece para a senhora que o abandonou muito tempo atrás sempre que sua filha dá sinais de estar comprometida. A aparição é fruto de sua consciência culpada, mas é mais do que isso: é a guardiã dos direitos dos amantes. Ela se encaixa no que aconteceu antes; completa-o. O uso do sobrenatural extrai uma harmonia que, de outra forma,

seria inaudível. Nós ouvimos a primeira nota nas proximidades e então, um instante depois, a segunda soa ao longe.

Os fantasmas de Henry James nada têm em comum com os velhos fantasmas violentos — capitães do mar manchados de sangue, cavalos brancos, senhoras sem cabeça em alamedas escuras e lugares ventosos. Eles têm sua origem dentro de nós. Estão presentes sempre que o significativo ultrapassa nossos poderes de expressá-lo; sempre que o ordinário aparece cercado pelo estranho. As coisas desconcertantes que sobraram, as assustadoras que persistem — essas são as emoções que ele toma, incorpora, torna consoladoras e sociáveis. Mas como podemos sentir medo? Como diz o cavalheiro ao ver o fantasma de sir Edmund Orme pela primeira vez: “Eu estava pronto para responder a todos que os fantasmas são muito menos alarmantes e mais divertidos do que comumente supomos.” Os belos espíritos urbanos só não são deste mundo porque são bons demais para ele. Eles levaram consigo para o além suas roupas, modos, criação, chapeleiras, valetes e criadas. Eles sempre permanecem um pouco mundanos. Podemos nos sentir desajeitados em sua presença, mas não somos capazes de sentir medo. O que importa então se pegarmos *A Outra Volta do Parafuso* cerca de uma hora antes de dormir? Depois de um entretenimento requintado, nós terminaremos, se as outras histórias são confiáveis, com esta bela música em nossos ouvidos e dormiremos melhor.

Talvez seja o silêncio que primeiro nos impressiona. Tudo em Bly é tão profundamente quieto. O trinado dos pássaros ao amanhecer, os gritos distantes de crianças, passos fracos ao longe o agitam, mas não o rompem. Ele se acumula, nos oprime, nos torna estranhamente apreensivos com barulhos. Finalmente, a casa e o jardim se extinguem sob ele. “Eu posso ouvir mais uma vez enquanto escrevo a intensa quietude na qual cessam os sons da noite. As gralhas pararam de grasnar no céu dourado, e a hora hostil perdeu para o minuto indizível toda a sua voz.” É indescritível. Sabemos que o homem na torre, olhando para baixo, para a preceptora embaixo, é maligno. Alguma obscenidade indescritível veio à tona. Tenta entrar; tenta obter alguma coisa. Os pequenos seres perfeitos que dormem inocentemente devem ser protegidos a todo custo. Mas o horror cresce. Será possível que a garotinha, ao dar as costas para a janela, tenha avistado a mulher do lado de fora? Será que ela esteve com a srta. Jessel? Quint

visitou o menino? É Quint quem paira sobre nós no escuro; que está ali no canto e mais uma vez naquele. É Quint quem deve ser examinado, e finalmente nosso raciocínio retorna. Será que estamos com medo? Mas não é um homem de cabelos vermelhos e rosto branco que tememos. Temos medo de alguma coisa, talvez, em nós mesmos. Em suma, acendemos a luz. Se sob seu feixe examinarmos a história em segurança, notarmos quão magistral é a narrativa, como cada frase é esticada, cada imagem preenchida, como o mundo interior ganha com a robustez do exterior, como beleza e obscenidade se entrelaçam e abrem seu caminho até as profundezas, ainda assim temos que admitir que alguma coisa permanece inexplicada. Temos que admitir que Henry James venceu. O cavalheiro idoso, cortês, mundano e sentimental ainda pode nos deixar com medo do escuro.

## DOROTHY SCARBOROUGH

(1878-1935)

Emily Dorothy Scarborough foi uma escritora e professora universitária estadunidense, conhecida principalmente por seu romance *The Wind*, publicado anonimamente em 1925, e adaptado para o cinema em 1928 por Victor Sjöström. Estudante da Universidade de Oxford e da Universidade de Chicago, tornou-se, mais tarde, professora de escrita criativa, após completar seu doutorado na Universidade Columbia. Parte importante de sua obra foi dedicada ao estudo do folclore e das culturas regionais norte-americanas.

Scarborough tornou-se uma proeminente figura da literatura feminina do século XX, publicando romances, poesias, canções folclóricas, monografias e contos diversos. Os temas de suas obras variam entre o papel da mulher na cidade do Texas, fantasmas, cultura folclórica e a vida nas fazendas de algodão, este último abordado em obras como *In the Land of Cotton* (1923), *Can't Get a Red Bird* (1929) e *The Stretch-Berry Smile* (1932).

Nesta antologia, optamos por traduzir o sétimo capítulo de sua tese *The Supernatural in Modern English Fiction*, publicada em 1917. Nele, a escritora reflete sobre o papel destacado que a ciência desempenha na literatura sobrenatural moderna, fornecendo situações extraordinárias para contos de terror. Scarborough analisa assim como se dá a transição gradual dos feiticeiros, magos e bruxos da antiga ficção gótica para o cientista, afirmando: “Nenhum tipo de sobrenatural é inacreditável se for expresso em terminologia técnica, e nenhum tipo de milagre será rejeitado se seu ambiente for o do laboratório.”

# XXX A CIÊNCIA SOBRENATURAL

(EXCERTOS)

*Dorothy Scarborough*

Tradução de Everton Gehlen Batista  
Revisão técnica de Oscar Nestarez

A aplicação da ciência moderna ao sobrenatural, ou do sobrenatural à ciência moderna, é uma das características distintivas da literatura atual. A ficção fantasmagórica tomou um novo e definitivo rumo com o avanço do conhecimento e da investigação científica no final do século XIX, pois os trabalhos de Darwin, Spencer, Huxley e seus colaboradores enriqueceram o raciocínio tanto no romance como em outras direções. Literaturas anteriores empreenderam poucos esforços até mesmo para refletir a ciência rudimentar de suas épocas, e o que era escrito era tão pouco convincente que não impressionava quase nada. Praticamente a única ciência com que a ficção gótica lidava, em qualquer medida perceptível, era associada à alquimia e à astrologia. O alquimista buscava a pedra filosofal e o elixir da vida, enquanto o astrólogo tentava adivinhar a sorte humana por meio das estrelas. Zofloya flertou com a química diabólica e Frankenstein criou um homem-monstro que era uma notável incursão na biologia sobrenatural, mas ainda assim são casos isolados. Hoje em dia, todo avanço científico tem sua influência na ficção sobrenatural e cada fase de pesquisa contribui para o material do enredo, enquanto alguns dos elementos antes considerados de natureza diabólica agora são científicos. O feiticeiro deu lugar ao



bacteriologista e ao botânico, as maravilhas da descoberta tiraram o lugar dos milagres como a base para as narrativas com eventos de outro mundo, e agora é no laboratório onde se originam as histórias fantasmagóricas, em vez de criptas e casas funerárias como no passado. A ciência não apenas fornece situações extraordinárias para contos assustadores como também é um ótimo artifício para torná-los atraentes, pois abre espaço para que se acredite em qualquer coisa, por mais improvável que seja. As pessoas são capazes de aceitar o impossível se a elas for dado um pretexto contemporâneo. Elas morderão a improbabilidade mais absurda se a isca for rotulada como ciência ou pesquisa psíquica. Nenhum tipo de sobrenatural é inacreditável se for expresso em terminologia técnica, e nenhum tipo de milagre será rejeitado se seu ambiente for o do laboratório. Um traço peculiar do pensamento científico moderno em sua repercussão na ficção é ele ser eficaz tanto no realismo, como demonstrado nos romances naturalistas de Zola, nas peças de Brieux e em outros, quanto no sobrenaturalismo, como em trabalhos de H. G. Wells, por exemplo, nos quais o fantasmagórico é transplantado para o duro realismo.

A transição do feiticeiro, do mago e do bruxo da ficção antiga para o cientista do presente tem sido gradual. Para obter seu poder, o feiticeiro se amparava totalmente em elementos sobrenaturais, principalmente os diabólicos, enquanto o mago do laboratório moderno aplica seu conhecimento sobre as moléculas e gases para adquirir forças sobre-humanas. A própria ciência moderna parece milagrosa, e por isso seu emprego em histórias fantasmagóricas só pode ser natural. Os contos de *As Mil e Uma Noites* não parecem mais maravilhosos do que as histórias de pesquisas modernas. As narrativas de Hawthorne ficam entre formas antigas e modernas de ciência; seus Rappaccini, dr. Heidegger, Gaffer Dolliver, Septimius Felton e respectivos rivais na busca pelo elixir da juventude, assim como o marido que procura apagar a marca de nascença da bochecha sua esposa, estão relacionados à forma antiga na temática e à nova no tratamento. As histórias científicas de Poe são mais modernas no uso de método e material, e de fato ele reivindicou a originalidade da invenção de um fazer ficcional plausível por meio do emprego de leis científicas. “The Descent into the Maelström”, “MS. Found in a Bottle” e outras histórias foram originais na maneira com que uniram o real científico e o sobrenatural. “The Pit and the Pendulum”, com sua engrenagem diabólica, é mais semelhante às histórias

mecanicistas modernas do que qualquer coisa que a precedeu. Poe pavimentou o caminho para que H. G. Wells pudesse compor narrativas científicas e fantasmagóricas, uma vez que suas histórias de hipnose com resultados repulsivos de horror devam ter influenciado os relatos revoltantes de Arthur Machen de operações físicas com consequências inacreditáveis. Um exemplo das manifestações mais tardias do sobrenatural em conexão com a ciência vem das histórias de Sax Rohmer sobre Fu-Manchu, o terror chinês, o espírito encarnado de um antigo mal que adentrou o personagem em seu nascimento devido à proximidade a um antigo cemitério, e que, por meio de alianças profanas, se une ao conhecimento do mago da ciência moderna em diversos aspectos. Com a intensificação de seus poderes de destreza e intelecto, com um conhecimento técnico de todos os meios com os quais lutar contra seus inimigos, ele devasta a sociedade como nenhum outro simples feiticeiro de ficções precedentes poderia fazer.

As histórias modernas de magia têm um habilidoso poder de sugestão, sendo tão bem planejadas que à primeira vista parecem razoáveis e naturais, sem qualquer traço de sobrenatural. No entanto, atrás dessa aparente simplicidade esconde-se um mistério, uma questão não respondida, um problema não solucionado. O conto “The Monkey’s Paw”, de W. W. Jacobs, por exemplo, é uma das histórias de magia mais efetivamente aterrorizantes já concebidas. A pata ressecada de um macaco morto, que, acredita-se, dá ao seu dono o direito de realizar três desejos, torna-se o símbolo da inescapável sina, do Insólito ou do Destino da antiga tragédia, ainda que os horrores que se seguem aos imprudentes desejos possam ser explicados por motivos naturais. O enigma traiçoeiro é o que torna a história inesquecível. *An Exchange of Souls*, de Barry Pain, pode figurar como um outro exemplo de magia problemática que deve seu poder a um obscuro mistério. A mulher bruxa, a solitária Sina, que aparece para as pessoas oferecendo repugnantes alternativas, pode ser compreendida como a invenção de uma cabeça doente, embora o leitor saiba que ela não é isso.

*The Coffin Merchant*, de Richard Middleton, parece bastante simples na superfície, e mentes excessivamente literais talvez expliquem o acontecimento com base em motivos normais; ainda assim a história tem uma singular atmosfera sobrenatural de assombração. Um mercador de caixões alega ter a habilidade de saber quem, entre as pessoas que passam por ele, morrerá logo,

e entrega a um homem um panfleto de caixões, afirmando que logo ele precisará de um. Mais tarde o homem vai até a loja para repreender o mercador por seus métodos, mas acaba assinando um contrato para seu próprio funeral. Ao deixar o local, aperta a mão do negociante e depois leva inconscientemente a mão aos lábios, sentindo uma leve picada. Ele morre aquela noite. De quê? De envenenamento, de medo, de sugestão sobrenatural ou no curso natural dos acontecimentos? A série *The Strange Cases of Dr. Stanchon*, de Josephine Daskam Bacon, mostra episódios ocorridos com os pacientes de um famoso especialista do cérebro, nos quais quem for materialista poderá deixar de lado as explicações sobrenaturais para então ser confrontado por problemas ainda maiores. A relação entre a insanidade e o fantasmagórico na ficção recente é significativa e compõe o entrecruzamento de várias histórias desde Poe. “The Miracle”, da sra. Bacon, por exemplo, tem como cenário um manicômio, mas os estranhos acontecimentos quase nos convencem da sanidade dos pacientes e da paranoia das outras pessoas. Chegamos a concordar com o especialista quando ele afirma que todas as pessoas são paranoicas em maior ou menor grau, e não mais do que aqueles que ridicularizam o sobrenatural.

Outro aspecto da transição da mágica na ficção moderna para a base científica é a vidência, ou a visão sobrenatural. Esse tema ainda mantém todo seu efeito original de estranheza, ou talvez esteja até mais poderoso, considerando que a virada científica parece dar a ideia de que o poder fantasmagórico reside nos átomos e moléculas e gases e máquinas propriamente ditos, em vez de advir da pessoa que os manipula, o que gera uma impressão mais sutilmente assustadora. A vidência tem sido usada como um meio de produzir efeitos inquietantes de forma similar na ficção. Defoe até a utilizou em um certo número de seus panfletos de boatos, assim como em *History of Duncan Campbell*, e o folclore é repleto de tais histórias, em especial nas *highlands* escocesas.

O uso moderno da visão sobrenatural é baseado nas ciências naturais, o que torna ainda mais intrigante o estranho poder. “The Black Patch”, de Randolph Hartley, relata um experimento em óptica que produz um estranho resultado. Dois estudantes trocam entre si seus globos oculares esquerdos com o propósito de estudar os efeitos da operação, deixando seus olhos direitos intactos. Quando os jovens se recuperam da operação e os

curativos são removidos, descobrem que uma coisa extraordinária aconteceu. O primeiro, enquanto vê com seu olho direito o que está à sua volta como de costume, enxerga também, com o olho esquerdo — que é o do seu amigo —, aquilo que o amigo está vendo com o direito, a milhares de quilômetros dali. O corte no nervo óptico não afetou a visão entre o par de olhos, resultando nessa curiosa visão dupla. Em uma discussão envolvendo essa situação específica, o primeiro homem assassina o segundo e enxerga com seu olho esquerdo a imagem hedionda de seu próprio rosto distorcido pela raiva homicida, como seu amigo viu, imagem que nunca será apagada, porque o dono daquele olho está morto e jamais verá outra coisa.

Outro exemplo de hipermetropia vem de uma obra de John Kendrick Bangs, “The Speck on the Lens”, na qual um homem tem um olho esquerdo tão extraordinário que, quando olha por alguma lente, enxerga todo o redor e consegue avistar a parte de trás de sua própria cabeça, que ele acredita ser uma mancha na lente. Apenas dois homens no mundo teriam esse poder.

“The Remarkable Case of Davidson’s Eyes”, de H. G. Wells, é um exemplo interessante dessa transferência científica recente da visão mágica. Davidson trabalha em um laboratório que é atingido por um raio e, depois do choque, encontra-se incapaz de enxergar o ambiente à sua volta; em vez disso, vê o outro lado do mundo: navios, um mar, areia. A explicação dada por um professor remete a teorias sobre o espaço e a quarta dimensão. Ele acha que Davidson, ao abaixar-se entre os polos do eletroímã, sofreu uma estranha mudança nos elementos retiniais da sua mente por meio da repentina força do raio. Como o autor diz: “A situação admite imaginar as mais estranhas possibilidades de intercomunicação no futuro, de passar cinco minutos no outro lado do mundo, de sermos observados em nossas operações mais secretas por olhos despercebidos.” A visão de Davidson volta de forma estranha, uma vez que pouco a pouco ele começa a ver as coisas ao redor como se aparentemente os dois campos de visão se sobrepusessem por um momento.

Brander Matthews, em “The Kinetoscope of Time”, introduz um instrumento com lentes oculares que revelam uma visão mágica. A pessoa que o usa vê cenas do passado, da literatura e da vida; vislumbra a dança de Salomé e de Esmeralda, testemunha o combate entre Aquiles e Heitor e o torneio entre Saladino e o

Cavaleiro do Leopardo. O mágico propõe mostrar à pessoa o futuro — por um preço —, mas ela é sábia o suficiente para recusar.

A visão mágica do futuro constitui um aspecto interessante da visão sobrenatural nas histórias modernas. “The Lifted Veil”, de George Eliot, é um relato sobre um homem que tem vislumbres proféticos de seu destino, mas que parece incapaz de prepará-lo, já que ele se casa com a mulher que será a sua desgraça e está consciente de que vai morrer sozinho, abandonado até mesmo por seus servos, e mesmo assim não consegue evitá-lo. Ele vê a si mesmo morrendo, com os criados ocupados por suas tarefas, sabe de cada detalhe de antemão, mas é inútil. Esse episódio remete a *Amos Judd*, de J. A. Mitchell, que é um exemplo curioso do estágio de transição da vidência relacionada ao modelo do feiticeiro antigo e a novas ideias científicas. Amos Judd, assim chamado, é o filho de um rajá indiano enviado para fora de seu país por causa de uma revolução e criado na ignorância de seu nascimento em uma fazenda na Nova Inglaterra. Vishnu, no longínquo passado, tocou a testa de um dos ancestrais do rajá, assim lhe dando o dom da visão mágica, que aflora uma vez a cada cem anos em uma das pessoas de sua linhagem. Amos Judd, portanto, pode ver o futuro por meio de fotografias, observando claramente tudo que vai lhe acontecer. Ele se vê morto em cima de uma mesa na qual um calendário marca a data 4 de novembro. Seus amigos o convencem a seguir vivendo depois dessa data. Acreditam que tudo está bem, até que um dia, enquanto ele visita uma estranha casa, é assassinado. Eles o encontram em cima de uma mesa, com um calendário antigo ao lado, marcando o dia 4 de novembro.

Barry Pain inventa um buldogue dotado do poder de prever o futuro, de revelar desastres e de combatê-los. Zero, chamado assim na história, é um buldogue ordinário mas muito querido porque tem um conhecimento sobrenatural de qualquer mal que ameace aqueles que ama. E, com a sagacidade canina, intervém no destino. No final, quando está protegendo o filhinho de seu tutor, ele é mordido por um cachorro com raiva — ocorrência já prevista por suas forças sobrenaturais —, e acaba cometendo suicídio como única solução para se livrar do perigo. Arthur Machen, em *The Bowmen and Others*, conta diversas histórias de visão sobrenatural associada à guerra.

“The Door in the Wall”, de H. G. Wells, retrata um homem que, em sua infância cheia de imaginação, perambula até um jardim

secreto onde encontra o livro do seu passado e futuro; mas, em seguida, não consegue achar a porta por onde entrou, ainda que a procure com frequência. Mais tarde, por diversas vezes, quando está apressado para chegar a algum lugar para um compromisso importante, ele enxerga a porta, mas não entra. No final, ele a atravessa de encontro à sua morte. Esse é um exemplo de sugestão sobrenatural associada a sonhos e visões.

O uso de espelhos na visão sobrenatural é significativo e surge de variadas formas na ficção moderna. “My Aunt Margaret’s Mirror”, de Walter Scott, é um dos primeiros casos no qual o mágico mostra à pessoa que o consulta um espelho em que ela pode enxergar o que está acontecendo em outro país: vê seu marido indo para o altar com outra mulher, depois testemunha um estranho interrompendo o casamento e então presencia o duelo fatal. Hawthorne tem usado com frequência espelhos como símbolos de uma visão interior, de um olhar para as realidades da alma. Por exemplo, quando o pobre Feathertop — o homem do faz de conta, o espantalho animado — olha no espelho, não vê a figura corajosa como o mundo o enxerga, e sim a coisa feita de madeira e palha, a farsa que ele é, enquanto o pastor se assusta com a imagem refletida de um véu negro, símbolo do mistério que ele representa. Hawthorne, em outra situação, fala sobre o Eco como a voz do reflexo em um espelho, e afirma que os nossos reflexos são nossos próprios fantasmas. Sr. Titbottom, em *Prue and I*, de George William Curtis, que tem o poder de ver as almas dos seres humanos através dos seus espetáculos de mágica e de captar vislumbres simbólicos do que eles são em vez do que aparentam ser, contempla sua imagem no espelho e se afasta horrorizado com a revelação de sua própria natureza. A história de Barry Pain, antes mencionada por outra conexão, mostra um espelho em que um visitante sobrenatural revela a um jovem os melhores momentos da vida — da sua e dos outros —, imagens dos momentos mais elevados de êxtase ou desespero, de realização de sonhos ansiados.

“The Silver Mirror”, de A. Conan Doyle, apresenta um homem solitário, que noite após noite trabalha com os nervos fatigados em uma pilha de livros e vê, em um espelho antigo, uma estranha cena reencenada; então, descobre mais tarde que o espelho já pertenceu à rainha Maria da Escócia, e que presenciou o assassinato de Rizzio. Brander Matthews também tem uma história que

trata da recriação de imagens em um espelho velho. O espelho na ficção não parece ser apenas um tipo de consciência portátil, como o chama Markheim, mas um confessor de segredos, um revelador do passado esquecido e também um profeta do futuro. É, além disso, um estranho símbolo que mostra os corações como são na realidade, refletindo a alma em vez do corpo. É utilizado de diversas formas e é um meio eficaz de sugestão sobrenatural, de poder fantasmagórico.

A quarta dimensão é outro tema que parece interessar aos escritores de histórias fantasmagóricas recentes. Eles usam esse recurso de variadas formas e parecem ter ideias diferentes a seu respeito; mas gostam de brincar com o conceito e manipulá-lo conforme suas vontades. Ambrose Bierce tem uma coleção de histórias que tratam de desaparecimentos misteriosos, nas quais conta sobre pessoas transferidas do espaço conhecido e calculável para um tipo de “espaço não euclidiano”, onde ficam perdidas. Elas caem em alguma área de lugar nenhum, incapazes de verem ou serem vistas, de ouvirem ou serem ouvidas, sem viver ou morrer, já que “naquele espaço não existe o poder da vida ou da morte”. Tudo é muito misterioso e inquietante. Bierce usa o assunto como a base para uma série de contos de grande poder fantasmagórico, que não oferecem solução e deixam o mistério no ar. Em algumas dessas histórias, Bierce representa a personagem em prantos, e sendo ouvida, mas não pode ser resgatada porque ela é invisível e imaterial; não sabe onde está, nem o que lhe aconteceu. H. G. Wells, em *The Plattner Story*, em que há uma óbvia influência de Bierce, apresenta um caso semelhante. O autor explica os acontecimentos extraordinários ao desenvolver a teoria de que Plattner mudou de lado. De acordo com a matemática, diz ele, somos ensinados que a única maneira por meio da qual o lado direito e o esquerdo de um corpo sólido podem ser mudados é levando este corpo para fora do espaço que conhecemos, fora da existência ordinária, depois virando-o do avesso. Plattner foi levado para a quarta dimensão e trazido de volta ao mundo com uma curiosa inversão corporal. Ele se ausenta do mundo por nove dias e passa por experiências extraordinárias no Além. Isso acontece por causa de uma explosão no laboratório no qual está trabalhando, de forma semelhante à história de Wells sobre Davidson, em que a interferência na quarta dimensão é resultado de um raio.

Mary Wilkins Freeman lida com a quarta dimensão em “The Hall Bedroom”, em que o pensionista, ao contemplar uma fotografia na parede, cai no sono dentro do espaço desconhecido para nunca retornar; o mesmo aconteceu a ocupantes anteriores do quarto. Richard Middleton emprega a mesma ideia na história de um mágico que prega uma peça todas as noites em público, fazendo parecer que sua esposa suma no espaço. Certa noite, ela desaparece de verdade e nunca mais é vista. Outros exemplos desse formato podem ser encontrados na ficção recente. H. G. Wells usa o tema com um desenvolvimento diferente em *The Time Machine*. Aqui, o cientista insiste que o tempo é a quarta dimensão, que as pessoas que debatem o assunto normalmente não fazem ideia do que ela é, e que ele conseguiu solucionar a questão. Ele constrói uma máquina que lhe permite projetar a si mesmo no futuro ou passado, e ver o que vai acontecer ou já aconteceu em outros séculos. O cientista vive anos no espaço de alguns instantes e passa por aventuras surpreendentes nas expedições temporais. Mas, no final, a quarta dimensão, que pode ser entendida como um destino terrível ou inescapável à espera de todos que brincam com ela, alcança-o também, uma vez que ele falha em retornar de uma de suas viagens. Outra história trata de um homem que, ao tomar grandes quantidades de chá verde, pode projetar a si mesmo na quarta dimensão.

Diversos relatos sobre o sobrenatural científico ocupam-se de vislumbres do futuro. *The Time Machine*, há pouco mencionado, ilustra o método, com as invasões do espaço e tempo desconhecidos e as viagens pela eternidade por meio de um veículo extraordinário. O cientista descobre que pode viajar para trás e para frente, acelerando ou retardando a velocidade como quiser, e consegue viver por um certo tempo em qualquer período que desejar. Descobre, no futuro que visita, que muitas reformas foram realizadas, remédios preventivos surgiram, ervas tóxicas foram erradicadas; mas, ainda assim, estranhas condições persistem. Os seres humanos passaram por uma involução dupla: as condições de uma vida tranquila transformaram as classes mais altas em seres flácidos e sem força, enquanto uma raça subterrânea se desenvolveu a partir de uma horrível natureza depravada, cegos, por viverem em passagens subterrâneas, e canibais, enquanto os outros são vegetarianos. As classes mais baixas são como primatas medonhos, enquanto as mais altas são afeminadas, relaxadas. O viajante escapa de um medonho destino apenas

porque corre para sua máquina e retorna para seu próprio tempo. Samuel Butler sugere que as máquinas serão os verdadeiros soberanos nas próximas eras, e que os humanos apenas serão preservados para alimentá-las e cuidar delas; essas máquinas terão alcançado a sensibilidade e o poder sobrenatural. Ele afirma que as engenhocas vão adquirir sentimentos, gostos e conhecimento, e que o homem será servo do aço e do vapor no futuro, em vez de mestre, como agora; que os motores vão se casar e criar famílias às quais o homem, escravizado, deverá servir.

Frank R. Stockton propõe um outro vislumbre científico e sobrenatural sobre o futuro, apresentando como impossíveis certas coisas que têm, desde então, acontecido, enquanto outras mudanças profetizadas como iminentes ainda não foram atingidas e aparentemente estão longe de se tornar reais. O romance *The Scarlet Plague*, de Jack London, retrata a Terra de volta à barbárie, uma vez que a maioria dos habitantes foram varridos por uma praga e os outros falharam em levar adiante a tocha da civilização. H. G. Wells apresenta um relato de uma viagem às eras futuras, nas quais os milagres da ciência moderna produziram revoluções na vida humana; ele satiriza a sociedade, mostrando um estado de coisas de ponta-cabeça em 2100 d.C. “A Dream of Armageddon” é sua história sobre o futuro na qual um homem tem contínuas visões de como será sua vida no porvir distante. Essa vida se torna mais real do que a existência presente, e ele se vê indiferente aos eventos que acontecem ao seu redor, enquanto se dilacera de emoção com os pesares que ainda virão. É claro, Edward Bellamy, em *Looking Backward*, pode ser mencionado como o pai da maioria dessas profecias modernas de futuridade científica, com seus milagres sociais e mecânicos que agora nos parecem rasos e mágicos. *Erewhon*, de Samuel Butler, contém vários elementos impossíveis em relação à vida e é uma sátira sobre a sociedade, ainda que, talvez, falando de forma estrita, não seja sobrenatural. Essas profecias do tempo por vir pretendem, em sua maioria, oferecer sátiras sociais como análises simbólicas das fraquezas da vida de hoje. Elas revelam uma imaginação vívida e muita criatividade ao inventar mecanismos que devem transformar a vida; entretanto, não são exemplos de grande ficção. Mark Twain reverte isso com seu *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, pois mostra um homem do presente vivendo no passado distante. Assim, consegue parodiar tanto o medievalismo como o temperamento ianque de uma só vez. H. G. Wells tem um interesse particular em estudar

as forças inusitadas do mundo e fantasiar o que aconteceria sob outras condições. Seus exercícios de especulação científica têm produzido muitas histórias pelas quais ele mesmo não demonstra grande apreço hoje em dia, mas que são interessantes por mostrar certas tendências da ficção.

Visões de outros planetas compõem uma característica do sobrenatural moderno, visto que o escritor agora encena suas histórias não apenas na Terra, no paraíso ou no inferno, mas também em outros mundos. O astrólogo da antiga ficção, com seus olhos sempre fixos nas estrelas, procurando identificar suas influências no destino humano, não aparece mais entre nós. Foi substituído pelo astrônomo que examina as estrelas, mas com um propósito diferente na ficção. Almeja encontrar a vida de habitantes de outros planetas em vez de descobrir o destino dos mortais na Terra. Diversas histórias dos tempos modernos trazem uma abundância de novos planetas para nosso conhecimento literário e descrevem seus habitantes com facilidade. Aqui, como em outros tópicos, H. G. Wells brilha. No livro *The War of the Worlds*, ele retrata a luta entre terráqueos e marcianos, na qual vários elementos sobrenaturais interferem. Os seres de Marte são uma horda repulsiva de criaturas, ainda que apresentem admirável organização e uso de recursos, e estão na Terra para conquistá-la e explorá-la. Esse livro sofreu paródias inevitáveis. Em “The Crystal Egg”, Wells descreve um curioso globo no qual é possível ver cenas refletidas de Marte. O autor sugere duas teorias para essa possibilidade: ou o cristal está nos dois mundos ao mesmo tempo, parado em um e movendo-se no outro, e reflete cenas de Marte para que sejam visíveis na Terra; ou, então, devido a uma predisposição especial de um globo associado no outro planeta, o objeto mostra na sua superfície o que está acontecendo no outro mundo. Sugere-se que os marcianos tenham mandado o cristal para a Terra com o intuito de que possam descobrir algo de nossa vida.

Em “The Star”, Wells oferece outra história sobre o futuro, com outras influências planetárias. Com a passagem de uma estranha estrela, a vida na Terra se convulsiona e as condições mudam radicalmente. Essas condições são observadas pelos astrônomos em Marte, que são seres diferentes dos humanos, contudo muito inteligentes. Eles chegam a conclusões sobre os danos causados por nós à Terra, satirizando as teorizações humanas sobre

Marte. *In the Days of the Comet* mostra a vida terrena mudada pela passagem de um cometa, mas, em vez da destruição descrita na outra história, as condições sociais melhoram amplamente, e um novo milênio se inicia. Wells torna possível uma expedição à lua graças à descoberta de uma substância que resiste à gravidade. Outros exemplos podem ser apresentados, dado que é abundante a literatura de cunho lunar, mas no geral não são dignos de nota.

*The Martian*, de Du Maurier, que combina os elementos de metempsicose, escrita automática e sobrenatural onírico com a ideia de astronomia fantasmagórica, conta sobre um visitante extraordinário vindo de Marte. A marciana é uma moça cujo espírito vai habitar o corpo de um jovem, para quem ela, por meio de sonhos, dita livros maravilhosos. Ela escreve cartas para ele numa espécie de código secreto com o qual ela conta sobre suas encarnações passadas em Marte e sobre os marcianos, que são seres anfíbios de extraordinária capacidade, descendentes de um pequeno animal marinho. Eles têm sentidos de uma precisão incomum, além de um sexto sentido, um tipo de orientação, como uma corrente magnética, que a marciana concede ao seu escolhido, Barty Josselin. Jack London cria uma narrativa de metempsicose interplanetária na qual o personagem principal, um prisioneiro em San Quentin, descobre ser capaz de fazer com que seu corpo morra algumas vezes, assim liberando seu espírito para voar pelo espaço para reviver experiências de encarnações passadas.

“The Celestial Grocery”, de Barry Pain, encena a insanidade e o sobrenatural tendo como cenário dois planetas. Apresenta um cavalo de carruagem que fala e ri e outras inversões da natureza. Um homem é levado a uma jornada para outro mundo, vê as estrelas e a Terra no espaço embaixo de si e descobre que tudo é diferente do que conhecia até então. No outro planeta, as pessoas têm dois corpos e fazem um revezamento para mandá-los para a lavagem, ainda que raramente os usem. A loja celestial não vende nada de concreto, apenas abstrações, emoções, experiências. Alguém pode comprar uma porção de amor, correspondido ou não, de sucesso político, de fama literária, de poder ou alguma coisa do tipo. A felicidade é uma combinação na qual a própria pessoa deve misturar os ingredientes. A história simboliza ideais da Terra por meio de uma triste e efetiva sátira. O final é pura insanidade, deixando-nos o questionamento sobre quanto seria imaginação pura da mente de um homem louco e quanto é realidade.

Essa é uma reminiscência do conto “The Intelligence Office”, de Hawthorne, que se ampara no sobrenatural simbólico.

A hipnose está amplamente presente na ficção moderna. A hipnose pode ou não ser considerada como sobrenatural; aproxima-se da fronteira da esfera do inquietante, e está tão relacionada à ciência de hoje como da feitiçaria do passado, de tal maneira que deve ser considerada a partir dessa relação, porque carrega tradições do sobrenatural. Nos primórdios, a hipnose era considerada explicitamente diabólica, usada apenas para objetivos ilícitos, sendo associada à bruxaria. Apenas recentemente ela foi revitalizada na mente e no pensamento coletivo como uma ciência que pode ser usada para fins úteis. Tem um poder tão misterioso que oferece possibilidades complexas o suficiente para escritores, e tem sido utilizada de diversas formas. Em alguns casos, como em *The Witch of Prague*, de F. Marion Crawford, ela é ainda associada ao poder maligno e vista como magia negra. Unorna possui um poder sobrenatural conquistado por meio da hipnose e que é mais do que hipnótico; ela o usa para realizar seus próprios objetivos. Estranhas ideias científicas sobre a vida e a morte são apresentadas aqui, e, em certo ponto, alguém afirma sobre ela: “Você conseguiria transformar um homem em uma múmia viva. Eu esperaria encontrá-lo decapitado e vivendo com a ajuda de um coração de vidro, e pensando por meio do cérebro de um coelho.” Ela preserva um velho em uma letargia hipnótica contínua, lembrando-se dele apenas às vezes para realizar, de forma mecânica, as coisas necessárias para prolongar sua vida. Ela está tentando fazer com que o tecido humano viva para sempre nesse estado embalsamado, esperando aprender assim o segredo da vida eterna. Esse contexto, é claro, remete aos contos de Poe sobre o tema, “Mesmeric Revelation” e “The Facts in the Case of M. Valdemar”. Este último é um dos exemplos mais repulsivos do sobrenatural científico, posto que o moribundo fica hipnotizado na hora da morte e continua nesta condição, morto, mas sem se decompor, e falando, repetindo, com sua horrível língua, a frase “Eu estou morto”. Depois de sete meses, novos experimentos quebram o encantamento, e ele, suplicando para que lhe permitam morrer em paz, desvanece de repente em uma putrescência repugnante e líquida diante dos olhos dos presentes.

*The Portent*, de George MacDonald, é um curioso estudo sobre a influência da hipnose, retratando uma mulher que só é ela mesma quando está em um estado de sonambulismo. Existe uma conexão sobrenatural entre a alma dela e a de um jovem nascido no mesmo dia, e é apenas através da ajuda hipnótica dele que a mulher consegue sua personalidade e sanidade de volta.

[...]

[...] Este tipo de literatura revela um estranho efeito de realismo no sobrenatural, motivado por métodos científicos, pois o sobrenatural imposto às coisas materiais produz um efeito de verossimilhança que não se obtém na esfera puramente espiritual. Muito intelectualmente fria para os propósitos da poesia, muito abstrata e elusiva para ser representada no drama, e muito distante de uma associação com os aspectos fantásticos da investigação e das curiosidades da ciência para se adequar à tragédia, que tem sido até agora o principal meio de expressão do sobrenatural dramático, a ciência encontra sua expressão compatível na ficção em prosa. Assim, foi possível ilustrar a ampliação do alcance do sobrenatural na literatura; e, por esse motivo, o tema em questão é de grande importância.



## PARTE SETE

### MONSTRUOSIDADES E PERVERSÕES

Em um dos primeiros exames a respeito dos monstros, *De Generatione Animalium*, Aristóteles definia as monstruosidades de acordo com características tais como anormalidade, imperfeição e deformidade. Ao longo do tempo, a ideia de monstruosidade foi, de uma forma ou de outra, sempre relacionada a variações desses mesmos atributos. Costuma-se considerar monstruoso tudo o que é contrário à natureza, às leis e aos padrões previamente estabelecidos.

A compreensão de monstruosidade passa, portanto, pelo crivo da alteridade, pois só podemos caracterizá-la em comparação a uma certa ideia de normalidade. Apontamos frequentemente como “monstro” um ser extraordinário em um mundo ordinário, que escapa às nossas leis e que não é sustentado pelo conhecimento de mundo hegemônico em um dado momento histórico — e que, exatamente por conta disso, representa para quem o contempla uma ameaça cognitiva.

A noção de monstro, contudo, não se restringe às deformidades físicas, mas pode abarcar também seres humanos capazes de atos violentos, cruéis e moralmente condenáveis. Nem todo monstro precisa necessariamente carregar uma deformidade para ser considerado como tal, basta ser capaz de atos monstruosos cuja violência e malignidade sejam atrozes a ponto de extrapolar os limites daquilo que se considera “humano”.

Na ficção, não faltam exemplos de ambos os tipos de monstruosidades. A literatura explorou, de forma ampla, as ameaças representadas por seres antinaturais, disformes, horríveis. Há igualmente uma profícua tradição que privilegia os monstros humanos — criminosos, sádicos, torturadores e psicopatas — cujas ações são estreitamente relacionadas ao que se costuma chamar de *o mal*.



## MARQUÊS DE SADE

(1740-1814)

Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade, foi um político, filósofo e escritor francês. Conhecido por sua vida conturbada, foi preso e internado em hospícios inúmeras vezes por acusações diversas, além de ter sido perseguido tanto pela monarquia do Antigo Regime quanto pelos revolucionários de 1789 — e, depois, por Napoleão Bonaparte, sobre quem escreveu um panfleto satírico em 1800.

Sade elaborou a maior parte de sua produção literária encarcerado. Os livros eram sucessos de público, porém foram massacrados pela crítica. O autor lançou seus textos clandestinamente e somente muito mais tarde se tornou um clássico da literatura francesa. Ao longo de sua polêmica obra, Sade investigou o lado obscuro do ser humano, sobretudo o que viria a ser conhecido como “sadismo”, termo transformado em conceito clínico pelo psiquiatra Richard von Krafft-Ebing em 1891.

Em *A Filosofia na Alcova, ou Os Preceptores Imorais* (1795), Madame de Saint-Ange, com a ajuda de seu irmão, o cavalheiro de Mirvel, e do sodomita Dolmancé, cuida da educação sexual da jovem Eugénie. Ao longo de sete diálogos — cujo quinto escolhemos para esta antologia —, a jovem é instruída por libertinos a ignorar as fantasias religiosas, que não passariam de ilusões para controlar o povo, e a seguir apenas as “leis da natureza”, que igualam virtude e crime, pois ambos seriam necessários para garantir o equilíbrio natural. Segundo a filosofia pregada no livro, o roubo iguala as riquezas, o assassinato é a destruição que contrabalança a criação e tudo aquilo que leva ao prazer é permitido, pois é inspirado pela natureza.

# XXXI

## A FILOSOFIA NA ALCOVA

(EXCERTOS)

*Marquês de Sade*

Tradução de Nicole Ayres  
Revisão técnica de Júlio França

### QUINTO DIÁLOGO

[...]

EUGÉNIE: Oh! Isso não acontece sem um pouco de remorso, pois os senhores não me tranquilizaram sobre o crime<sup>1</sup> enorme a respeito do qual eu sempre ouvi falar que existia, e, sobretudo, que o cometiam homens com outros homens, como acaba de acontecer com Dolmancé e Augustin. Vejamos, senhor: como sua filosofia explica essa espécie de delito? É hediondo, não é?

DOLMANCÉ: Comece a partir deste ponto, Eugénie: nada é hediondo na libertinagem, porque tudo o que a libertinagem inspira é inspirado pela natureza. As ações mais extraordinárias, as mais bizarras, aquelas que parecem chocar mais evidentemente todas as leis, todas as instituições humanas (já que, pelo céu, eu nem falo), pois bem, Eugénie, mesmo essas não são nem um pouco hediondas, e não existe nenhuma delas que não possa ser demonstrada como pertencente aos limites da natureza.

1 Eugénie refere-se à sodomia e ao tribadismo. (N. T.)

É certo que essa da qual a senhorita me fala, bela Eugénie, é a mesma sobre a qual se refere uma fábula bastante singular no plano românico da Sagrada Escritura, aquela fastidiosa compilação de um judeu ignorante, enquanto era mantido em cativeiro na Babilônia. Mas é falso, fora de toda verossimilhança, que seja em punição desses desvios que essas cidades, ou melhor, esses vilarejos, tenham perecido pelo fogo. Posicionadas sobre a cratera de alguns antigos vulcões, Sodoma e Gomorra<sup>2</sup> pereceram como essas cidades da Itália que as lavas do Vesúvio engoliram. Aí está todo o milagre, e foi, entretanto, desse evento simples que se começou a inventar barbaramente o suplício do fogo contra os infelizes humanos que se entregaram, em uma parte da Europa, a essa natural fantasia.

EUGÉNIE: Oh! Natural!...

DOLMANCÉ: Sim, natural, eu reafirmo; a natureza não tem duas vozes, das quais uma teria diariamente o dever de condenar o que a outra inspira. E é bem certo que não é por seu órgão que os homens afetados por essa mania recebem as impressões que ela lhes fornece. Aqueles que desejam proibir ou condenar esse gosto sustentam que ele prejudique a procriação. Como são rasos esses imbecis que só têm na cabeça a ideia de procriação, e veem como crime tudo o que se afasta disso! Está então demonstrado que a natureza tenha tamanha necessidade dessa procriação como eles nos desejariam fazer crer? É certo que se cometa um ultraje a cada vez que nos afastamos dessa estúpida propagação? Investiguemos um instante, para nos convencer de seu funcionamento e suas leis.

Se a natureza apenas criasse e não destruísse jamais, eu poderia crer, com esses sofistas entediados, que o mais sublime de todos os atos seria de trabalhar sem cessar para aquele que produz, e eu estaria de acordo, em seguida, que a recusa de produzir deveria necessariamente ser um crime. A mais leve investigação sobre as operações da natureza não provaria que as destruições são tão necessárias a seus planos quanto as criações? Que as duas operações se ligam e se encadeiam tão intimamente que

uma não pode agir sem a outra? Que nada nasceria, nada se regeneraria sem as destruições? A destruição é, portanto, uma das leis da natureza, como a criação.

Esse princípio admitido, como eu posso ofender essa natureza ao me recusar a criar? Supondo haver um mal nessa ação, ele se tornaria infinitamente menor, sem dúvida, que a de destruir, que, entretanto, se encontra em suas leis, como acabo de provar. Se, por um lado, admito assim a inclinação que a natureza me dá para produzir essas perdas, por outro, devo examinar se ela não é mesmo necessária e se eu não ajo em conformidade com ela quando destruo. Onde estará o crime então, eu lhe pergunto? Mas, objetam ainda os idiotas e os defensores da necessidade de povoar — e são sinônimos —, esse esperma produtivo não pode ser usado com outro objetivo que não o da procriação: desviar disso é uma ofensa. Eu acabei de provar que não, pois essa perda não equivaleria nem a uma destruição, e que a destruição, muito mais importante que a perda, também não seria um crime.

Em segundo lugar, é falso que a natureza queira que esse licor espermático seja absoluta e inteiramente destinado à reprodução. Se fosse assim, não somente ela não permitiria que esse fluxo se desse em qualquer outro caso — assim nos prova a experiência —, pois nós o perdemos quando nós queremos e onde nós queremos, mas também ela se oporia a que essas perdas se dessem sem coito, como acontece, e também nos nossos sonhos e lembranças. Fosse avarenta de um líquido tão precioso, seria apenas no vaso da procriação que ela permitiria seu escoamento. Certamente, ela não desejaria que essa volúpia com a qual nos coroa pudesse então ser sentida quando nós desviássemos a homenagem, pois não seria razoável supor que ela consentisse em nos dar prazer no momento mesmo em que nós a ultrajássemos. Vamos além: se as mulheres nascessem apenas para produzir, se essa produção fosse tão cara à natureza, ocorreria que, durante a vida de uma mulher, ela só se encontraria em estado de dar a vida a seu semelhante ao longo de, todas as deduções feitas, sete anos? Que absurdo! A natureza é ávida de procriação; tudo o que não tende a esse objetivo a ofende, e em cem anos de vida o sexo destinado à reprodução só poderá fazê-la durante sete anos! A natureza quer apenas a procriação, e a semente que ela empresta ao homem para servir a essa procriação se perde quando bem

<sup>2</sup> Referência às cidades bíblicas Sodoma e Gomorra, condenadas à destruição por fogo e enxofre caídos do céu por conta do comportamento libertino de seus habitantes. Uma das principais obras de Sade é intitulada *Les 120 Journées de Sodome*, ainda em referência à cidade pecadora. (N. T.)

agrada ao homem! Ele encontra o mesmo prazer nessa perda que no emprego útil, e sem o menor inconveniente!...

Cessemos, meus amigos, cessemos de acreditar em tais absurdos: eles fazem tremer o bom senso. Ah! Longe de ultrajar a natureza, vamos nos persuadir, ao contrário, de que a sodomia e o tribadismo lhe servem, pois se recusam, obstinadamente, a uma conjunção da qual resulta apenas uma progenitura fastidiosa para ela. Essa procriação, não nos enganemos, nunca foi uma de suas leis, mas uma tolerância, eu lhes disse.

Ora! Que lhe importa que a raça dos homens se apague ou se aniquile sobre a Terra! Ela ri de nosso orgulho, que nos persuade que tudo terminaria se essa infelicidade acontecesse! Mas ela nem o perceberia. Não imaginamos que já não há raças extintas? Buffon<sup>3</sup> conta várias delas, e a natureza, muda diante de uma perda tão preciosa, nem se dá conta. A espécie inteira poderia se extinguir e nem o ar seria menos puro nem o sol menos brilhante nem a marcha do universo menos exata. Seria preciso muita imbecilidade, entretanto, para crer que nossa espécie é tão útil ao mundo a ponto de aquele que não trabalhasse para propagá-la ou aquele que se desviasse da procriação se tornaria necessariamente um criminoso! Paremos de nos cegar a esse ponto, e que o exemplo de povos mais razoáveis nos sirva para nos persuadir de nossos erros. Não existe um único canto sobre a Terra onde esse pretense crime de sodomia não tenha tido templos e seguidores. Os gregos, que faziam disso, de certo modo, uma virtude, erigiram-lhe uma estátua sob o nome de Vênus Calipígia;<sup>4</sup> Roma buscou suas leis em Atenas, e ela lhe trouxe esse gosto divino.

Que progresso não a vemos fazer sob os imperadores! Ao abrigo das águias romanas, ela se estende de um extremo da Terra ao outro; com a destruição do Império, ela se refugia perto da tiara,<sup>5</sup> segue as artes na Itália, vem até nós quando nos civilizamos. Descubramos um hemisfério, nós encontramos nele a sodomia.

3 Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), naturalista francês. (N. T.)

4 Trata-se de uma estátua de Vênus com as nádegas descobertas, datada de I ou II a.C. (N. T.)

5 Acreditamos tratar-se da tiara papal, numa referência metonímica ao clero. (N. T.)

Cook<sup>6</sup> ancora em um novo mundo: ela reina lá. Se nossos balões tivessem estado na lua, ela se encontraria lá também. Gosto delicioso, filho da natureza e do prazer, você deve estar em todos os lugares onde se encontram os homens, e em todos os lugares onde será conhecido lhe serão erigidos altares!

Ó meus amigos, existe uma extravagância como esta de imaginar que um homem deva ser um monstro digno de perder a vida porque ele preferiu, no seu gozo, o buraco de um cu àquele de uma boceta? Porque esse jovem com o qual ele encontra dois prazeres, o de ser, ao mesmo tempo, ativo e passivo, lhe foi preferível a uma menina, que apenas lhe prometeria um gozo?! Ele seria um celerado, um monstro, por ter querido representar o papel de um sexo que não é o seu! Ora! Por que então a natureza o criou sensível a esse prazer?

[...]

DOLMANCÉ: E então, anjinho, está convertida? Já parou de acreditar que a sodomia seja um crime?

EUGÉNIE: E se ela fosse, que me importaria? Você não me demonstrou que não há crimes? Há bem poucas ações agora que sejam criminosas a meus olhos.

DOLMANCÉ: Não há crime em nada, minha cara, no que quer que seja neste mundo: a mais monstruosa das ações não tem um lado auspicioso?

EUGÉNIE: Quem duvida disso?

DOLMANCÉ: Bem, nesse momento ela para de ser um crime, pois, se um prejudicar o outro é um crime, seria preciso demonstrar que o ser lesado é mais precioso à natureza que o servido. Como todos os indivíduos são iguais aos olhos da natureza, essa predileção é impossível; então a ação de prejudicar o outro é de uma perfeita indiferença à natureza.

EUGÉNIE: Mas, se a ação prejudicasse a uma grande maioria de indivíduos e nos trouxesse apenas uma leve dose de prazer, não seria então terrível se entregar a ela?

DOLMANCÉ: Não mais, porque não há nenhuma comparação entre o que sentem os outros e o que nós sentimos. A mais forte

6 James Cook (1728-1779), explorador, navegador e cartógrafo inglês. (N. T.)

dose de dor alheia deve certamente ser nula para nós, e a mais leve medida de prazer por nós experimentada nos toca. Devemos, portanto, ao preço que for, preferir essa leve medida que nos deleita a essa soma imensa de infelicidade do outro, que não conseguiria nos atingir. Mas, frequentemente, acontece o contrário: a singularidade dos nossos órgãos, um aspecto bizarro de nossa constituição, nos torna agradáveis as dores do próximo: quem duvida então que nós não deveríamos incontestavelmente preferir essa dor alheia que nos diverte à ausência dessa dor, que se tornaria uma privação para nós? A fonte de todos os nossos erros em moral vem da admissão ridícula desse fio de fraternidade que os cristãos inventaram em seu século de infortúnio e angústia.

[...]

## THOMAS DE QUINCEY

(1785-1859)

Thomas de Quincey foi um escritor, ensaísta e crítico literário inglês. Nascido em Manchester, Lancashire, sua infância foi marcada por uma intensa solidão. De Quincey possuía uma saúde frágil e, apesar de vir de um berço próspero, acabou se afastando do círculo familiar devido às cobranças da mãe e do irmão mais velho. Em sua trajetória conturbada, que envolve fugas, dificuldades financeiras, relacionamentos com prostitutas e quase misérias, o despontar do autor nos estudos acadêmicos na Universidade de Oxford foi contrapesado pelo ópio, que usava para aplacar suas fortes nevralias.

O vício em ópio lhe acompanharia até o fim da vida, e a experiência inspirou um de seus trabalhos mais notáveis, *Confessions of an English Opium-Eater* (1821). Além de suas traduções de textos alemães e trabalhos jornalísticos, de Quincey escreveu ensaios sobre política, economia, psicologia e história. Alguns dos artigos que receberam destaque foram publicados em jornais, como “On the Knocking at the Gate in *Macbeth*” (1823) e os ensaios da coleção *Recollections of the Lake Poets* (1834-1840).

Traduzimos, nesta antologia, o ensaio “Sobre o Assassinato, Considerado Uma das Belas-Artes”, publicado em 1827 na famosa *Blackwood's Magazine*. Admirado por diversos autores, como G. K. Chesterton e George Orwell, o artigo é uma peça ficcional que simula uma conferência dedicada à arte do homicídio, apresentada a uma sociedade de apreciadores do assassinato. A sátira encena uma história do ato de matar, desde Caim até o século XIX, e conclui com uma série de dicas sobre os “princípios do assassinato” para agradar a leitores de jornais cada vez mais sedentos de sangue.

## SOBRE O ASSASSINATO, CONSIDERADO UMA DAS BELAS-ARTES

*Thomas de Quincey*

Tradução de Oscar Nestarez  
Revisão técnica de Júlio França

*Ao editor da Blackwood's Magazine*

Senhor,

Todos ouvimos falar de uma tal Sociedade de Promoção do Vício, do Hell-Fire Club etc. Foi em Brighton, acho, que criaram uma Sociedade para a Supressão da Virtude. Essa sociedade foi, ela própria, suprimida — mas lamento dizer que existe outra em Londres, essa com um caráter ainda mais hediondo. Seguindo a tendência, pode ser denominada uma Sociedade para o Encorajamento do Assassinato; mas, de acordo com seu próprio e delicado *euphēmismós*,<sup>1</sup> é chamada de “A Sociedade de *Connoisseurs* do Assassinato”.

Eles professam ser curiosos sobre o homicídio; amadores e *dilettanti* nos vários modos de derramamento de sangue; em resumo, são apreciadores do assassinato. A cada atrocidade dessa categoria registrada pelos anais policiais da Europa, eles se encontram e a analisam como se se tratasse de uma pintura, de uma estátua, ou de outra obra de arte.

---

1 De Quincey opta por usar a palavra grega, transliterada. (N. O.)

Mas não preciso me dar ao trabalho de tentar descrever a essência desses procedimentos, dado que o senhor terá acesso muito melhor a isso em uma das conferências mensais proferidas na sociedade no ano passado. Isso apareceu em minhas mãos acidentalmente, a despeito de toda vigilância exercida para manter os trâmites deles distantes dos olhos do público. Essa publicação vai alarmá-los; e meu propósito é que isso aconteça. Pois eu preferiria acabar com eles sutilmente, apelando à opinião pública por meio de sua pessoa, à exposição de nomes que sucederia um apelo a Bow Street;<sup>2</sup> apelo ao qual, caso este que faço ao senhor falhe, eu muito decididamente recorrerei.

Pois é escandaloso que algo assim aconteça em uma terra cristã. Até mesmo em uma terra pagã, a tolerância ao assassinato foi percebida por um escritor cristão como sendo a mais ultrajante ofensa à moral pública. Este escritor foi Lactâncio; e, com suas palavras, singularmente aplicáveis à presente ocasião, devo concluir:

*Quid tam horrible tam tetrum, quam hominis trucidatio? Ideo severissimis legibus vita nostra munitur; ideo bella execrabilia sunt. Invenit tamen consuetudo quatenus vita nostra munitur; ideo bella execrabilia sunt. Invenit tamen consuetudo quatenus homicidium sine bello ac sine legibus faciat: et hoc sibi voluptas quod scelus vindicavit. Quod si interesse homicidio sceleris conscientia est — et eidem facinori spectator obstrictus est cui et admissor; ergo et in his gladiatorum cædibus non minus cruore profunditur qui spectat, quam ille qui facit: nec potest esse immunis à sanguine qui voluit effundi; aut videri non interfecisse, qui interfectori et favit et proemium postulavit.*

“A vida humana”,<sup>3</sup> diz ele, “é resguardada por leis do mais extremo rigor, e no entanto o costume encontrou uma forma de evadi-las em favor do assassinato; e as demandas do gosto (*voluptas*) se tornaram as mesmas que aquelas da culpa relegada.”

Permita que a Sociedade de Cavalheiros Apreciadores frua disso; e permita-me chamar a atenção especial deles para a última sentença, que é tão contundente que me esforçarei para vertê-la para o inglês: “Agora, se apenas o fato de presenciar um

2 Rua que por muitos anos abrigou a chefatura da polícia londrina. (N. T.)

3 De Quincey optou por não traduzir o primeiro trecho de Lactâncio. (N. T.)

assassinato ata um homem ao caráter de cúmplice; se basta sermos espectadores para nos aproximarmos da culpa comum do criminoso; conclui-se que, no caso desses assassinatos de anfiteatro, a mão que inflige o golpe fatal não está mais embebida em sangue do que aquela de quem senta e assiste a tudo: nem pode ficar livre do sangue *aquela* que o contemplou ser derramado; também é um participante do assassinato aquele que aplaude o assassino, e demanda recompensas em nome do criminoso.” Ainda não vi uma acusação de “*præmia postulavit*”<sup>4</sup> feita contra os Cavalheiros Apreciadores de Londres, embora, sem dúvidas, seus procedimentos tendam a isso; mas o “*interfectori favit*”<sup>5</sup> está implícito no próprio título dessa associação, e está expresso em cada linha da conferência que lhe envio.

Do seu etc.

X. Y. Z.

## Conferência

Cavalheiros, tive a honra de ser designado por seu comitê para a desafiadora tarefa de ler a Conferência Williams sobre o assassinato considerado como uma das belas-artes; uma tarefa que poderia ser julgada fácil três ou quatro séculos atrás, quando tal arte era pouco compreendida, e raros eram os modelos que foram exibidos; mas nesta era, quando obras-primas de excelência foram executadas por profissionais, deve estar evidente que, ao estilo da crítica aplicada a elas, o público vá procurar por algo que corresponda a uma sofisticação. Prática e teoria devem avançar *pari passu*. As pessoas começam a notar que algo a mais é adicionado à composição de um assassinato refinado, algo além de dois estúpidos que matam ou são mortos, além de uma faca, uma bolsa e uma viela escura. Planejamento, cavalheiros, arquitetura, sombra e luz, poesia, sentimentos, tudo isso agora é considerado indispensável a tentativas dessa natureza. O sr. Williams exaltou o ideal do assassinato para todos nós; e, portanto, tornou ainda mais árdua a tarefa que tenho adiante. Como Ésquilo ou Milton na poesia, como Michelangelo na pintura, ele elevou sua

4 “Exigência de recompensas.” (N. T.)

5 “Favorecimento à ação.” (N. T.)

arte a um ponto colossalmente sublime; e, como observa o sr. Wordsworth, de certa forma Williams “criou o gosto pelo qual ele deve ser apreciado”. Esboçar a história dessa arte, e examinar criticamente seus princípios, agora é uma tarefa para o *connoisseur*, e para juízes de cepa diferente daqueles que se sentam nos bancos das cortes de Sua Majestade.

Antes de começar, permitam-me dizer uma palavra ou duas a respeito de certos tipos pedantes, que se referem à nossa sociedade como se ela fosse, em certo grau, imoral em sua essência. Imoral! Deus abençoe minha alma, cavalheiros, o que é que essas pessoas querem dizer? Defendo a moralidade, sempre defenderei, assim como a virtude, e tudo o mais; e de fato afirmo, como sempre afirmei (independentemente do que quer que resulte disso), que o assassinato é uma linha de conduta inadequada, altamente inadequada; e não me furto a acrescentar que qualquer homem que se envolva com um assassinato deva ter pensamentos muito incorretos, e princípios verdadeiramente inexatos; portanto, em vez de ajudar o assassino e me tornar cúmplice dele ao dizer onde está o esconderijo de sua vítima, conforme um grande moralista<sup>6</sup> da Alemanha declarou ser o dever de todo homem bom, eu contribuiria com um xelim e seis centavos para que ele fosse capturado, uma quantia dezoito centavos maior que os moralistas mais eminentes têm doado para tal propósito. Mas e então? Tudo neste mundo tem mão dupla. O assassinato, por exemplo, pode ser conduzido pela mão da moral (como geralmente ocorre no púlpito e em Old Bailey),<sup>7</sup> e isso, confesso, é seu lado fraco; ou o assassinato pode ser tratado *esteticamente*, como afirmam os alemães, ou seja, relacionado ao bom gosto.

Para ilustrar isso, evocarei a autoridade de três pessoas eminentes, isto é, S. T. Coleridge, Aristóteles e o sr. Howship, o cirurgião. Começamos com S. T. C. Certa noite, muitos anos atrás, eu estava tomando chá com ele na Berners Street (que, a propósito,

6 Kant, que levava seus postulados sobre a verdade incondicional a tais extremos a ponto de afirmar que, se um homem visse uma pessoa inocente escapar de um assassino, seria seu dever, ao ser questionado por esse assassino, dizer a verdade, e indicar a ele onde a pessoa inocente estava abrigada, diante da certeza de causar um assassinato. Para que não se supusesse que esse postulado lhe tivesse escapado no calor de um debate, quando foi confrontado por um célebre escritor francês, Kant solenemente reafirmou-o, com suas próprias razões. (N. A.)

7 Rua em que está situado o Tribunal Central Criminal da Inglaterra. (N. T.)

apesar de ser uma rua pequena, tem sido estranhamente frutífera em homens de gênio). Outros estavam lá, além de mim; e, em meio a algumas considerações frívolas sobre chás e torradas, estávamos todos absorvidos por uma dissertação sobre Plotino, recitada pelos lábios áticos de S. T. C. De repente, ouvimos um grito de “Fogo! Fogo!”, após o qual todos nós, mestre e discípulos, Platão e *hoi peri ton Platona*,<sup>8</sup> corremos para fora, ansiosos pelo espetáculo. O incêndio era em Oxford Street, em uma fábrica de pianos; e, dado que prometia ser uma ocorrência de grande conflagração, lamentei pelo fato de que meus compromissos me obrigariam a deixar a reunião do sr. Coleridge antes do auge da crise. Alguns dias depois, ao encontrar meu anfitrião platônico, lembrei-o do caso, e implorei que me contasse como aquela muito promissora exibição havia terminado. “Ah, senhor”, disse ele, “terminou de maneira tão decepcionante que todos nós a amaldiçoamos, unanimemente.”

Agora, será que algum homem supõe que o sr. Coleridge — que, embora gordo demais para ser uma pessoa de virtude praticante, é sem dúvida um cristão valoroso —, que o bom S. T. C., digo eu, seja um incendiário, ou seja capaz de desejar qualquer mal ao pobre homem e seus pianos (muitos deles, sem dúvida, com teclas adicionais)? Pelo contrário; sei que ele é aquele tipo de homem, e posso apostar minha vida nisso, que teria operado uma bomba d’água em caso de necessidade, ainda que gordo demais para tais provas de fogo de sua virtude. Mas como ficou o caso? A virtude não fora requisitada. Com a chegada dos bombeiros, a moralidade se recolheu a seu lugar, na empresa de seguros. Este sendo o caso, ele teve o direito de satisfazer seus gostos. Ele havia abandonado o chá. Não merecia ter algo em troca?

Defendo que o mais virtuoso dos homens, diante das premissas estabelecidas, teria direito a se regozijar com o incêndio, a vaiá-lo, como faria com qualquer outra performance que incitasse as expectativas na mente do público, as quais poderiam acabar frustradas após o espetáculo. De novo, citando outra grande autoridade, o que diz o Estagirita? Ele (no quinto livro, acho, de sua *Metafísica*) descreve o que chama de *kléptain teleion*, isto é, um *ladrão perfeito*; já o sr. Howship, em um trabalho sobre a indigestão, não tem escrúpulos ao falar com admiração sobre um certo tipo

8 “Aqueles ao redor de Platão.” (N. T.)

de úlcera que havia detectado, e que define ser “uma bela úlcera”. Agora, imaginaria alguém que, mesmo que de forma abstrata, um ladrão pudesse parecer um personagem perfeito a Aristóteles, ou que o sr. Howship pudesse se enamorar de uma úlcera? É bem sabido que Aristóteles era, ele próprio, tão afeito à moral que, não satisfeito com a escrita de sua *Ética a Nicômaco*, em volume *in-octavo*, também compôs outro sistema, chamado *Magna Moralia*, ou “grande moral”. Portanto, seria impossível para um homem que concebeu qualquer tratado de ética, grande ou pequeno, admirar um ladrão *per se*. Quanto ao sr. Howship, é bem sabido que ele guerreia contra todas as úlceras, e, sem se deixar seduzir pelos seus encantos, empenha-se em bani-las do condado de Middlesex. Mas a verdade é que, embora questionáveis *per se*, se forem relacionados a outros de suas classes, tanto um ladrão quanto uma úlcera podem ter graus infinitos de mérito. Ambos são imperfeições, é verdade; mas, sendo imperfeitos na essência, a verdadeira grandeza de sua imperfeição se torna sua perfeição. *Spartam nactus es, hanc exorna*.<sup>9</sup> Um ladrão como Autólico ou o sr. Barrington, e uma ameaçadora úlcera fagedênica, soberbamente definida, e se desenvolvendo regularmente por todos os seus estágios naturais, podem ser vistos, com justiça, como tão ideais de suas espécies quanto a mais impecável rosa-de-musgo entre as flores, em seu progresso de botão até “excelsa flor consumada”; ou, entre as flores humanas, a mais magnífica jovem, incorporando a pompa da feminilidade. Assim, não apenas o ideal de uma escrivinha pode ser imaginado (como o sr. Coleridge demonstrou em sua célebre correspondência com o sr. Blackwood), no qual, a propósito, não há nada de mais, porque uma escrivinha é algo laudável, e um valioso membro da sociedade; mas mesmo a própria imperfeição pode apresentar um estado ideal ou perfeito.

Pois bem, cavalheiros, peço perdão por tanta filosofia de uma vez só, e agora permitam-me aplicá-la. Quando um assassinato está no tempo *paulo-post-futurum*,<sup>10</sup> e quando um rumor desse assassinato chega aos nossos ouvidos, tratemos dele de forma moral, é claro. Mas suponham-no já cometido e finalizado, e que sobre ele possamos dizer *tetélestai*,<sup>11</sup> ou (naquele adamantino

9 “Esparta é o teu quinhão; embeleze-o.” (N. T.)

10 “Pode acontecer no futuro.” (N. T.)

11 “Está consumado.” (N. T.)

molosso de Medeia) *eirzasai*;<sup>12</sup> suponham que o pobre homem assassinado esteja livre de qualquer dor, e que o patife que o assassinou tenha desaparecido em disparada, ninguém sabe para onde; suponham, por fim, que tenhamos feito nosso melhor, que estendemos a perna para que o camarada tropeçasse em sua fuga, e que tudo foi em vão — *abiit, evasit* etc.; ora, então, pergunto eu, qual é a utilidade de qualquer virtude? Já se concedeu o suficiente à moralidade; agora é a vez do Bom Gosto e das Belas-Artes. É algo triste, sem dúvida; mas nós não podemos remendar nada. Assim sendo, vamos tirar o melhor de um assunto ruim; e, como é impossível arrancar algo disso na base dos propósitos morais, vamos tratar do assunto esteticamente, e vejamos se chegaremos a algum lugar seguindo esse caminho.

Tal é a lógica de um homem sensato, e o que vem a seguir? Secamos nossas lágrimas, e temos a satisfação de talvez descobrir que uma ocorrência — a qual, considerada moralmente, foi chocante e indefensável —, quando apreciada sob a perspectiva do bom gosto, revela-se uma performance digna de mérito. Assim, todo mundo é agradado; o velho provérbio de que há males que vêm para bem se justifica; o apreciador, em vez de parecer irritável e carrancudo por conta da estrita observação da moral, começa a recolher os cacós, e a hilaridade geral prevalece. A virtude já teve seus tempos áureos; e, de agora em diante, *Vertu* e apreciação<sup>13</sup> têm licença para se manter por si mesmas. Tendo esse princípio, cavalheiros, proponho conduzir seus estudos, de Caim até o sr. Thurtell. Assim sendo, atravessando essa grande galeria de assassinatos, juntos vamos caminhar de mãos dadas em deleitante admiração, enquanto empenho-me a chamar sua atenção a objetos dignos de proveitosa crítica.

O primeiro assassinato é familiar a todos os senhores. Como inventor do homicídio, e o pai da arte, Caim deve ter sido um homem cujo gênio era de primeira categoria. Todos os Cains foram homens de gênio. Tubalcaim inventou os tubos, acho, ou alguma outra coisa importante. Contudo, por mais que considerássemos a originalidade e o gênio do artista, toda arte estava então em sua infância, e as obras precisam ser analisadas tendo esse fato em

12 “Está feito.” (N. T.)

13 A palavra no original é *connoisseurship*, em referência ao nome da fictícia “Sociedade de Connoisseurs do Assassinato”. (N. O.)



vista. Até o trabalho de Tubalcaim provavelmente não seria bem recebido hoje em Sheffield. De Caim (me refiro ao Caim sênior), não é disparate dizer que sua performance não foi nada além de mediana. Milton, entretanto, parece ter pensado diferentemente. Pela maneira como narra o caso, parece ter se tratado de seu assassinato preferido, porque ele o retoca com notável ansiedade para obter um efeito pitoresco:

*Whereat he inly raged; and, as they talk'd,  
Smote him into the midriff with a stone  
That beat out life: he fell; and, deadly pale,  
Groan'd out his soul with gushing blood effus'd.  
(Paradise Lost, B. XI.)*

A partir desses versos, Richardson, o pintor, que tinha um bom olho para o efeito, aponta o seguinte, em suas *Notes on Paradise Lost*, na página 497: “Tem sido considerado”, diz ele, “que Caim abateu (como se costuma dizer) o corpo de seu irmão com uma grande pedra; Milton cede a isso; contudo, acrescenta uma grande ferida.” Aqui, trata-se de um acréscimo sagaz; pois a rudeza da arma, a menos que tenha sido acentuada e enriquecida por um colorido cáldo, sanguinário, tem muito da aura tosca da escola selvagem; como se o ato fosse perpetrado por um Polifemo sem conhecimento, premeditação ou nada além de um osso de carneiro. Contudo, fico imensamente satisfeito com a melhoria, pois indica que Milton era um apreciador. Quanto a Shakespeare, nunca houve alguém melhor que ele, o que é suficientemente comprovado por suas descrições dos assassinatos do Duque de Gloucester, em *Henry V*, de Duncan, de Banquo etc.

Após serem estabelecidas as fundações da arte, é lamentável perceber como ela atravessou séculos adormecida, sem qualquer aprimoramento. Na verdade, agora serei obrigado a saltar por sobre todos os assassinatos, sagrados e profanos, por serem profundamente indignos de nota, até muito tempo depois, na Era Cristã. A Grécia, mesmo nos tempos de Péricles, não produziu sequer um assassinato que merecesse o menor mérito; e Roma não tinha nenhuma originalidade de engenho, em qualquer arte, para ser bem-sucedida onde seu modelo falhou. Na verdade, a língua latina afunda diante da própria ideia de assassinato. “O homem foi assassinado” — como isso soará em latim? *Interfectus est, interemptus est*, o que apenas expressa um homicídio; e assim a latinidade cristã da Idade Média foi obrigada a introduzir uma

nova palavra, tamanha era a debilidade das concepções clássicas. *Murdratus est*, diz o dialeto mais sublime das eras góticas. Enquanto isso, a escola judaica de assassinatos manteve vivo tudo o que era conhecido até então na arte, e gradualmente transferiu isso para o mundo ocidental. Com efeito, a escola judaica sempre foi respeitável, mesmo na idade das trevas, como demonstra o caso de Hugh de Lincoln, que foi honrado com a aprovação de Chaucer, na ocasião de outra performance da mesma escola, por ele colocada nos lábios da Lady Abadessa.

Contudo, recorrendo por um momento à Antiguidade Clássica, só consigo pensar que Catilina, Clódio e outros da mesma *coterie* poderiam ter se tornado artistas de primeira categoria; e é para lamentarmos, de todas as formas, que a presunção de Cícero tenha privado sua nação da única chance que ela tinha para se distinguir nessa área. Quanto à vítima de um assassino, nenhuma pessoa teria se saído melhor do que ele próprio, Cícero. Por Deus! Como ele teria uivado de pânico se tivesse ouvido Cetego sob sua cama. Teria sido uma verdadeira alegria ouvi-lo; e satisfeito estou, cavalheiros, por saber que ele teria preferido a *utilidade* de rastejar até um armário, ou mesmo a uma *cloaca*, ao *honestum* de encarar o ousado artista.

Dirigindo-nos agora à idade das trevas — que, para sermos mais exatos, significa para nós, *par excellence*, o décimo século, e os tempos imediatamente anteriores e posteriores —, essa época seria naturalmente favorável à arte do assassinato, como o foi para a arquitetura das igrejas, para os vitrais etc.; da mesma maneira, por volta do fim desse período, ergueu-se um grande personagem de nossa arte; refiro-me ao Velho das Montanhas. Ele foi um raio de luz, é verdade, e não preciso lhes dizer que a própria palavra “assassino” advém dele. Era tal apreciador da arte que, certa vez, quando um de seus assassinos favoritos atentou contra sua própria vida, ele ficou tão satisfeito com o talento demonstrado, que, a despeito de o artista ter falhado, consagrou-o duque no mesmo instante, com direito à sucessão pela linhagem feminina, e lhe estabeleceu uma pensão por três vidas.

O assassinio de personalidades importantes é um ramo da arte que demanda um olhar especial; e hei de dedicar toda uma conferência a isso. Enquanto isso, devo apenas observar o quão estranho é que esse ramo da arte tenha florescido de maneira intermitente. Nunca pelas tempestades, mas por chuvas leves.

Nossa própria época pode se gabar de alguns espécimes refinados; e, cerca de dois séculos atrás, houve a mais cintilante constelação de assassinatos dessa categoria. Mal preciso dizer que aludo especialmente àquelas cinco obras esplêndidas — os homicídios de Guilherme I, de Orange; de Henrique IV, da França; do Duque de Buckingham (que vocês encontrarão maravilhosamente descrito nas cartas publicadas pelo sr. Ellis, do British Museum); de Gustavo Adolfo; e de Wallenstein. O assassinato do rei da Suécia, por sua vez, foi colocado em dúvida por muitos autores, Harte entre eles; mas estão enganados. Ele foi morto, sim; e considero seu assassinato único em termos de excelência; porque foi morto ao meio-dia, e no campo de batalha — um relance de concepção original, não observado em nenhuma outra obra de que me lembre. Na verdade, todos esses homicídios podem ser proveitosamente estudados pelo *connoisseur* avançado. São, todos eles, *exemplaria*, dos quais se pode dizer: *Nocturna versate manu, versate diurna*;<sup>14</sup> especialmente *nocturna*.

Nesses assassinatos de príncipes e chefes de estado, não há nada que excite nosso maravilhamento; mudanças importantes com frequência dependem de suas mortes; e, no posto eminente que ocupam, eles se tornam peculiarmente expostos à mira de qualquer artista que venha a ser tomado pelo desejo de causar um efeito teatral. Mas há outra classe de assassinatos, que tem prevalecido desde o início do século XVII, que *realmente* me surpreende; refiro-me ao assassinato de filósofos. Porque, cavalheiros, é fato que cada filósofo de eminência, nos últimos dois séculos, ou tenha sido assassinado, ou, pelo menos, tenha escapado por pouco de sê-lo; tanto que, se um homem se diz filósofo e nunca teve sua vida ameaçada, podem ter certeza de que é uma farsa. Contra a filosofia de Locke, em particular, creio haver uma questão muito difícil de ser respondida (como se precisássemos de alguma): apesar de ele expor sua garganta por este nosso mundo ao longo de setenta e dois anos, nenhum homem jamais se dignou a cortá-la. Como esses casos de filósofos não são tão conhecidos, e como são no geral ótimos e bem arquitetados em suas circunstâncias, vou, aqui, ler um *excursus* sobre o tema, tendo meu próprio aprendizado como linha mestra.

O primeiro grande filósofo do século XVII (se excetuarmos Galileu) foi Descartes; e, se algum dia pretendermos dizer que um homem quase foi assassinado — e escapou por um triz —, devemos nos referir a ele. O caso foi o seguinte, conforme reportado por Baillet em seu *Vie de M. Descartes*, capítulo 1, páginas 102-103: no ano de 1621, quando Descartes devia ter cerca de vinte e seis anos, ele estava viajando como de costume (pois era inquieto como uma hiena) e, chegando ao Elba, fosse em Glückstadt ou Hamburgo, embarcou para a Frísia Oriental — o que pretendia fazer na Frísia Oriental, nenhum homem jamais descobriu. Talvez ele próprio tenha ficado em dúvida quanto a isso, porque, ao chegar a Emden, decidiu navegar imediatamente para a Frísia Ocidental; e, ficando muito impaciente com o atraso, alugou uma embarcação com alguns marinheiros para conduzi-la. Assim que se viu em mar aberto, ele fez uma agradável descoberta, a de que tinha se metido em um covil de assassinos. Percebeu que a tripulação, afirma o sr. Baillet, era composta por “des scélérats” — não *amateurs*, cavalheiros, como nós somos, mas profissionais —, cujo ápice da ambição, naquele momento, era cortar-lhe a garganta. Mas a história é divertida demais para ser abreviada; vou relata-la, portanto, cuidadosamente, a partir do francês do biógrafo:

O sr. Descartes estava apenas acompanhado de seu criado, com quem conversava em francês. Os marujos, que o tomaram por um mercador estrangeiro, em vez de um cavalheiro, concluíram que ele deveria ter dinheiro. Assim, decidiram arrancar-lhe a bolsa. Há uma diferença, contudo, entre bandoleiros do mar e das florestas: os últimos podem, sem correr riscos, poupar a vida de suas vítimas, enquanto os primeiros não podem devolver um passageiro à terra firme sem correr o risco de serem capturados. A tripulação do sr. Descartes tomou suas medidas com o objetivo de eliminar qualquer risco nesse sentido. Perceberam que ele era um estranho àquela terra, sem conhecidos no local, e que ninguém se daria ao trabalho de indagar a respeito de seu paradeiro, no caso de eventualmente desaparecer (*quand il viendrait à manquer*).

Pensem, cavalheiros, nesses cães frísios debatendo sobre um filósofo como se ele fosse um barril de rum.

14 “Tenha os exemplos à mão, noite e dia.” (N. T.)

Seu temperamento, notaram eles, era muito tranquilo e paciente; e ao julgarem, pela gentileza de seu comportamento e pela cortesia com a qual os tratava, que se tratava de um jovem inexperiente, concluíram que seria tarefa muito fácil tirar-lhe a vida. Não tiveram escrúpulos de debater toda a questão diante de sua presença, supondo que ele não compreendesse outro idioma além daquele no qual conversava com seu criado; e a conclusão desse debate foi a de matá-lo, depois lançá-lo ao mar e então dividir o espólio.

Perdoem-me por rir, cavalheiros, mas o fato é que *sempre* rio quando penso neste caso — duas coisas nele parecem tão engraçadas. A primeira é o pânico medonho, ou “funk”<sup>15</sup> (como as pessoas de Eton costumam falar), que Descartes deve ter sentido ao conhecer o esboço do drama de sua própria morte, de seu funeral, de sua herança e da administração de seus bens. Mas outra coisa que me parece ainda mais engraçada no episódio é que, tivessem esses cães frísios sido bem-sucedidos em seus planos, nós não teríamos a filosofia cartesiana; e como teríamos nos saído sem ela, considerando as miríades de livros que produziu, é uma questão que deixo para qualquer crítico respeitável responder.

Entretanto, sigamos; a despeito de seu tremendo *funk*, Descartes se apresentou à luta, e dessa forma impressionou aqueles patifes anticartesianos. “Compreendendo”, diz o sr. Baillet, “que o assunto não era brincadeira, o sr. Descartes pôs-se de pé com um salto, assumiu um ar severo como esses covardes jamais imaginaram ver e, dirigindo-se a eles no próprio idioma, ameaçou colocá-los para correr de imediato caso o ofendessem de alguma forma.”

Com certeza, senhores, isto teria sido uma honra muito acima dos méritos desses patifes insignificantes — serem empalados como cotovias por uma espada cartesiana; em todo caso, folgo em dizer que o sr. Descartes não precisou levar a cabo sua ameaça, ainda mais considerando que ele não teria conseguido conduzir a embarcação até o porto caso tivesse assassinado a tripulação; de modo que teria que seguir navegando para sempre no Zuiderzê, e provavelmente teria sido confundido por marujos com o “Holandês Voador” a caminho de casa. “A coragem manifestada pelo sr. Descartes”, afirma seu biógrafo, “exerceu o efeito de uma magia naqueles miseráveis. A rapidez da consternação

15 Pavor. (N. T.)

lhes atingiu a mente com uma tal confusão que os desnor-teou a respeito de qualquer vantagem que pudessem ter, e eles o conduziram ao destino da forma mais pacífica possível.”

É possível, cavalheiros, e os senhores podem imaginar — à maneira como César se dirigiu a seu pobre barqueiro, “*Cæsarem vehis et fortunas ejus*”<sup>16</sup> —, que o sr. Descartes poderia apenas ter dito: “Cães, vocês não são capazes de cortar minha garganta, pois carregam Descartes e sua filosofia”, podendo depois tê-los desafiado em segurança a demonstrarem seu pior. Um imperador alemão teve a mesma conduta, quando, sendo avisado para se manter longe de uma salva de canhões, respondeu: “Cale-se, homem! Já ouviu falar de alguma bala de canhão que matou um imperador?”

Quanto a um imperador, nada posso dizer, mas coisas menores foram suficientes para acabar com um filósofo; e o próximo grande filósofo da Europa foi, sem dúvida, *assassinado*. Ele foi Spinoza.

Conheço muito bem a opinião recorrente de que ele morreu na cama. Talvez sim, mas, não obstante, ele foi assassinado; e provarei isso graças a um livro publicado em Bruxelas, no ano de 1731, intitulado *La Via de Spinoza; Par M. Jean Colerus*, com muitos acréscimos vindos de uma biografia do filósofo elaborada por um de seus amigos. Spinoza morreu em 21 de fevereiro de 1677, com pouco mais de quarenta e quatro anos. Apenas isso já parece suspeito; e o sr. Jean admite que essa parte do manuscrito ao qual teve acesso daria a concluir “que sa mort n’a pas été tout-à-fait naturelle”.<sup>17</sup> Como Spinoza vivia em um país úmido e de navegadores como a Holanda, seria possível imaginá-lo inclinado aos grogues, em especial ao ponche,<sup>18</sup> que na época tinha sido recém-descoberto. Sem dúvida esse poderia ter sido o caso; mas o fato é que não foi. O sr. Jean o descreve como “extrêmement sobre

16 “Você carregará César e sua fortuna.” (N. T.)

17 “que sua morte não foi de todo natural.” (N. T.)

18 “Primeiro de junho de 1675: bebi parcialmente três jarras de ponche, uma bebida nova para mim”, afirma o reverendo Henry Teonge em seu diário publicado postumamente. Em uma nota a essa passagem, é feita uma referência às viagens de Fryer às Índias Orientais, em 1672, que mencionam “aquela enervante bebida local chamada *paunch* (que é “cinco”, em indostânico), feita com cinco ingredientes”. Preparada dessa forma, parece que os médicos a chamaram de diapente; se for feita com quatro ingredientes, diatessarão. Sem dúvida foi seu nome evangélico que atraiu o reverendo Teonge. (N. A.)

en son boire et en son manger”.<sup>19</sup> E, apesar de circularem algumas histórias instigantes a respeito de seu uso da essência de mandrágora (p. 140) e ópio (p. 144), nenhuma dessas substâncias apareceu em sua lista de compras no boticário. Portanto, vivendo com tamanha sobriedade, como foi possível que ele morresse naturalmente aos quarenta e quatro anos?

Ouçam o relato de seu biógrafo:

Na manhã de domingo, 21 de fevereiro, antes do horário da missa, Spinoza desceu as escadas e conversou com o senhorio e a mulher dele.

Assim sendo, nesta hora, talvez às dez da manhã de domingo, os senhores veem que Spinoza estava vivo e muito bem. Mas parece que, afirma o biógrafo,

ele convocara, de Amsterdã, um certo médico que apenas nomearei com estas duas letras, L. M. Este L. M. havia orientado as pessoas da casa a comprarem um galo velho, que deveria ser colocado imediatamente na fervura, de modo que Spinoza pudesse tomar um pouco do caldo por volta do meio-dia, o que de fato ele fez, e comeu um pouco do galo velho com bom apetite, depois que o senhorio e sua esposa retornaram da igreja.

À tarde, L. M. ficou sozinho com Spinoza, as pessoas da casa tendo retornado para a igreja; quando voltaram, descobriram, com grande perplexidade, que Spinoza havia morrido por volta das três horas, na presença de L. M., que voltou a Amsterdã no começo da noite do mesmo dia, pela barca noturna, sem dar a mínima atenção ao falecido. Sem dúvida ele estava prontíssimo para negligenciar seus deveres, posto que se apropriou de um ducado e de uma pequena quantidade de prata, junto com uma faca com cabo também de prata, e sumiu com seu butim.

Aqui os senhores percebem, cavalheiros, que o assassinato foi evidente, assim como o método. L. M. matou Spinoza por seu dinheiro. O pobre S. era um inválido, franzino e fraco: como não foi encontrado sangue, L. M., sem dúvida, subjuguou-o e o sufocou com travesseiros — sendo que o pobre homem já estava meio

sufocado pela refeição infernal que tivera. Mas quem era L. M.? Decerto jamais poderia ser Lindley Murray, porque eu o vi em Nova York em 1825; e, além disso, não acho que ele pudesse fazer algo parecido; pelo menos não com um irmão de gramática: pois os senhores sabem, cavalheiros, que Spinoza escreveu uma gramática do hebraico bastante respeitável.

Hobbes não foi assassinado, embora por qual motivo ou princípio eu jamais pude compreender. Este foi um imenso descuido dos profissionais do século XVII; porque, sob todos os aspectos, ele era um ótimo sujeito para ser assassinado, à exceção, é verdade, de ser esguio e magro. Posso provar que ele tinha dinheiro, e (o que é muito engraçado) não teria direito algum a oferecer qualquer resistência; porque, de acordo com o próprio Hobbes, o poder irresistível cria o direito da mais alta espécie, de modo que, quando forças competentes surgem para matar uma pessoa, a recusa dela em ser assassinada resulta na mais vil rebelião. Contudo, cavalheiros, embora não tenha sido morto, regozijo-me ao assegurar os senhores de que (de acordo com o próprio), por três vezes, ele chegou muito perto disso.

A primeira foi na primavera de 1640, quando ele fingiu ter feito circular um breve manuscrito a favor do rei, contra o Parlamento. Hobbes jamais apresentou esse manuscrito, ao fim e ao cabo, mas ele afirma que “não tivesse a vossa majestade dissolvido o Parlamento [em maio], minha vida estaria em perigo”. Dissolver o Parlamento, no entanto, foi inútil; porque, em novembro do mesmo ano, o Parlamento Longo se reuniu, e Hobbes, pela segunda vez temendo que pudesse ser assassinado, fugiu para a França. Isso parece o desvario de John Dennis, que pensava que Luís XIV jamais faria as pazes com a rainha Ana a menos que ele, Dennis, se entregasse à vingança francesa; e de fato, por conta dessa crença, ele fugiu da costa. Na França, Hobbes deu um jeito de preservar muito bem a própria garganta por dez anos; mas, ao final desse período, ele publicou seu *Leviathan* com vistas a homenagear Cromwell. O velho covarde, agora, começou a se apavorar terrivelmente pela terceira vez; ele imaginava que as espadas dos cavaleiros estavam sempre prestes a lhe cortar a garganta, lembrando-se de como eles haviam servido embaixadores do Parlamento em Haia e Madri. “Tum”, diz ele sobre si

19 “extremamente sóbrio ao beber e comer.” (N. T.)

mesmo, naquele latim vulgar, “tum venit in mentem mihi Dorislaus et Ascham; Tanquam proscripto terror ubique aderat.”<sup>20</sup>

Nesse estado mental, ele correu de volta para a Inglaterra. Agora, decerto é verdade que um homem merecia uma surra por ter escrito *Leviathan*; e uma ou duas surras por ter escrito um pentâmero concluído de forma tão vil quanto “terror ubique aderat”! Mas homem algum jamais o considerou digno de algo além de uma surra. E, na verdade, todas essas histórias não passam de invenções de Hobbes. Porque, em uma carta das mais abusadas que escreveu “para uma pessoa ilustrada” (quer dizer, Wallis, o matemático), ele fornece um relato bem diferente dos episódios, e afirma (p. 8) que voltou correndo para casa “porque não confiava na segurança oferecida pelo clero francês”, insinuando que provavelmente seria assassinado por sua religião, o que teria sido uma grande piada, de fato: Tom ser levado à fogueira por causa de religião.

Com ou sem invenções, no entanto, certo é que Hobbes, ao final de sua vida, temia que alguém pudesse matá-lo. Isto é comprovado pela história que vou contar aos senhores: não vem de um manuscrito, mas (como diz o sr. Coleridge) vale tanto quanto um manuscrito, posto que vem de um livro que hoje está totalmente esquecido, *The Creed of Mr. Hobbes Examined; in a Conference Between Him and a Student in Divinity* (publicado cerca de dez anos antes da morte de Hobbes). O livro está anônimo, mas foi escrito por Tenison, o mesmo que, cerca de trinta anos depois, sucedeu Tillotson como arcebispo de Canterbury. A seguir, a anedota introdutória:

Um certo religioso, parece [sem dúvida o próprio Tenison], fez sua viagem anual de um mês para diferentes regiões da ilha. Em uma dessas excursões (1670), ele visitou o Pico de Derbyshire, em parte por conta da descrição de Hobbes do local. Estando na região, viu-se impelido a visitar Buxton; e bem no momento de sua chegada, teve a felicidade de encontrar um grupo de cavaleiros desmontando de seus cavalos na porta da hospedaria. Entre eles havia um rapaz alto e magro, que provou ser ninguém menos do que o sr. Hobbes, que, provavelmente, tinha

cavalgado desde Chatsworth. Deparando-se com alguém tão célebre, um turista à procura do pitoresco não poderia se apresentar como alguém inconveniente. E, por sorte, dois dos companheiros do sr. Hobbes receberam um súbito chamado e tiveram que partir; assim sendo, no restante de sua estada em Buxton, o homem teve todo o Leviatã para si mesmo, e teve a honra de beber com ele durante a noite. Hobbes, parece, de início se mostrou um bocado reservado, porque desconfiava de religiosos; mas isso passou e ele se tornou muito sociável e divertido, e os dois decidiram ir aos banhos juntos.

Como Tenison pôde se aventurar a saltitar e dar cambalhotas na mesma água que o Leviatã, não sou capaz de explicar: divertiram-se como dois golfinhos, embora Hobbes devesse ser tão velho quanto as montanhas; e,

Nos intervalos nos quais se abstinham de nadar e de mergulhar, conversavam sobre muitas coisas relacionadas aos banhos dos antigos, e sobre a origem das fontes. Depois de passar uma hora assim, eles saíram dos banhos; e, tendo se secado e vestido, sentaram-se aguardando o jantar oferecido pelo lugar, como o *Deipnosophistæ*, e também esperando conversar em vez de beber intensamente. Mas os dois foram privados de suas intenções inocentes pela perturbação causada por uma pequena briga, na qual algumas das pessoas mais grosseiras do recinto se envolveram por certo tempo. Diante disso, o sr. Hobbes pareceu muito preocupado, embora estivesse a alguma distância das pessoas.

E por que estava ele preocupado, cavalheiros? Sem dúvida os senhores podem pensar que fosse devido ao amor benigno e desinteressado pela paz e pela harmonia, digno de um idoso e de um filósofo. Mas ouçam:

Por certo tempo ele ficou inquieto, falando, uma ou duas vezes, a si mesmo, em um tom baixo e cauteloso, sobre como Sexto Róscio foi assassinado depois do jantar perto dos banhos do Palatino. Uma afirmação tão genérica quanto aquela de Cícero, relacionada a Epicuro, o Ateu, sobre quem observou que ele, entre todos os homens, era quem mais temia aquilo que mais desprezava: a morte e os deuses.

20 “Então, me vêm à mente Dorislaus e Ascham; pois é ubíquo o terror para o proscrito” (N. T.)

Só porque estava na hora do jantar, e nas cercanias de um banho, o sr. Hobbes devia ter o destino de Sexto Róscio. Que lógica havia nisso, a não ser aquela de um homem sonhando em ser assassinado? Lá estava o Leviatã, não mais temendo as adagas dos cavaleiros ingleses ou dos clérigos franceses, mas “assustado até a medula” por um desentendimento em uma taberna entre alguns broncos de Derbyshire — a quem sua própria figura esquelética de espantalho, de alguém que pertencia a outros séculos, teria apavorado.

Malebranche, os senhores ficarão felizes por saber, foi assassinado. O homem que o matou é bem conhecido: o bispo Berkeley. A história é conhecida, ainda que até então não tenha sido apreciada na perspectiva adequada. Berkeley, quando era jovem, foi a Paris e visitou Père Malebranche. Encontrou-o em sua casa, cozinhando. Cozinheiros sempre foram de um *genus irritabile*; e autores, ainda mais: Malebranche era ambos. Uma discussão se deu; o velho, que já estava alterado, ficou ainda mais; irritações culinárias e metafísicas unidas para atacar-lhe o fígado: foi para a cama e morreu.

Esta é a versão mais comum da história: “Assim, todos os ouvidos da Dinamarca são enganados.” A verdade é que a questão foi abafada, muito em consideração a Berkeley, que (como Pope observou) tinha “todas as virtudes sob o céu”. Além disso, era bem sabido que Berkeley, sentindo-se incomodado pela impertinência do velho francês, assumiu a defensiva. Um combate foi a consequência: Malebranche foi ao chão no primeiro *round*. A presunção lhe foi totalmente arrancada, e talvez ele tivesse cedido, mas o sangue de Berkeley agora estava fervendo, e ele insistiu que o velho francês se retratasse sobre sua doutrina de causas ocasionais. A vaidade do homem era grande demais para isso; e ele tombou como um sacrifício à impetuosidade da juventude irlandesa, em combinação com sua própria obstinação absurda.

Poderíamos supor, *a fortiori*, que Leibniz, sendo de todas as formas superior a Malebranche, estaria entre os que foram assassinados; contudo, tal não foi o caso. Acredito que ele tenha se irritado com essa negligência, e que se sentia ofendido pela tranquilidade com que passava seus dias. Não encontro outra forma de explicar sua conduta na parte final de sua vida, quando ele decidiu se tornar muito avarento e acumular grandes quantidades de ouro, que mantinha em sua própria casa. Isto foi em Viena,

onde morreu; e ainda existem as cartas descrevendo a imensurável ansiedade que ele sentia em relação à própria garganta. Mesmo assim, sua ambição por *sofrer um atentado* era tamanha, que ele jamais renunciava ao perigo.

Um finado pedagogo inglês, vindo de Birmingham, cujo nome era dr. Parr, adotou uma postura mais egoísta nas mesmas circunstâncias. Ele havia reunido uma considerável quantidade de ouro e prata, que, por algum tempo, guardou no quarto de seu presbitério, em Hatton. Porém, a cada dia mais, temendo ser assassinado — algo que sabia não poder suportar (e ao que, de fato, jamais nutriria pretensão alguma) —, ele transferiu toda a quantia para o ferreiro de Hatton, pensando, sem dúvida, que o assassinato de um ferreiro teria menos impacto na *salus reipublicæ* do que aquele de um pedagogo. Mas soube que houve muita disputa sobre isso; e agora parece um consenso que uma boa ferradura valha cerca de dois quartos dos *spital sermons*.

Pode-se dizer que Leibniz, embora não tenha sido assassinado, morreu em parte por causa do medo de que fosse assassinado, e em parte pelo aborrecimento de não ter sido. Kant, por outro lado, que não tinha ambição nesse sentido, chegou mais perto de ser assassinado do que qualquer outro homem de que falamos, exceto Descartes. Quão absurda foi a sorte a seu favor! O caso é relatado, creio, em uma biografia anônima deste grande homem. Por cuidado com a saúde, Kant impôs a si mesmo, de uma vez só, uma caminhada diária de quase dez quilômetros por uma estrada. Quando esse fato chegou ao conhecimento de um homem que tinha seus motivos pessoais para cometer assassinato, ele esperou pelo seu “pretendido” na metade do trajeto, que apareceu na hora prevista, vindo de Königsberg, pontual como o malote dos correios. Não fosse por um incidente, Kant seria um homem morto. No entanto, em consideração à “moralidade”, ocorreu que o assassino preferiu uma criancinha que viu brincando na estrada ao velho transcendentalista: essa criança ele matou; e assim foi que Kant escapou. Tal é a perspectiva alemã do episódio; mas a minha opinião é a seguinte: o assassino era um apreciador, que compreendeu quão pouco acrescentaria à causa, em termos de bom gosto, o assassinato de um velho, árido e taciturno metafísico; não haveria com o que se exhibir, dado que o homem, quando morto, não poderia se parecer mais com uma múmia do que quando vivo.

Dessa forma, cavalheiros, fui traçando a conexão entre filosofia e nossa arte, até que percebi, sem me dar conta, ter chegado à nossa própria época. Nesse sentido, não me esforçarei por diferenciá-la das épocas que a precederam, pois, na verdade, elas não têm distinção. Os séculos XVII e XVIII, em conjunto com o XIX como o conhecemos até aqui, compõem a era augusta do assassinato. A mais refinada obra do século XVII é, inquestionavelmente, o assassinato de Sir Edmund Berry Godfrey, que tem minha total aprovação. Por outro lado, devemos observar que a quantidade de assassinatos não foi grande neste século, ao menos entre nossos próprios artistas — o que, talvez, deva-se às demandas do mecenato iluminista. *Sint Mæcenates, non deerunt, Flacce, Marones.*<sup>21</sup> Em consulta a “Observations on the Bills of Mortality” (quarta edição, Oxford, 1665), de Graunt, descubro que, das 229.250 pessoas que morreram em Londres durante um período de vinte anos, não mais do que oitenta e seis foram assassinadas; isto é, cerca de 0,75% ao ano. Pequena monta essa, cavalheiros, sobre a qual fundar uma academia. Certamente, quando a quantidade é tão reduzida, temos direito a esperar que a qualidade seja de primeira categoria. Talvez tenha sido; contudo, ainda sou da opinião de que o melhor artista desse século não foi igual ao melhor do século seguinte.

Por exemplo, por mais digno de louvor que seja o caso de Sir Edmund Berry Godfrey (e ninguém pode ser mais sensível aos méritos do episódio do que eu), ainda não consigo colocá-lo no mesmo nível do caso da sra. Ruscombe de Bristol, seja pela originalidade do método ou pela execução audaciosa e cheia de amplitude. O assassinato dessa boa senhora ocorreu logo no início do reinado de Jorge III — um reinado que foi notoriamente favorável às artes em geral. Ela morava em College Green com uma única criada, nenhuma delas tendo qualquer pretensão de entrar para a história não fossem os desígnios de um grande artista cujo trabalho relatarei aqui.

Em certa bela manhã, quando toda Bristol estava vibrante e movimentada, alguns vizinhos, devido a certas suspeitas, forçaram a entrada na casa e encontraram a sra. Ruscombe assassinada em seu quarto e a criada morta nas escadas. Isso foi ao

meio-dia; e, não mais do que duas horas antes, tanto a patroa quanto a empregada haviam sido vistas com vida. Se não me falha a memória, isso aconteceu em 1764; um período de sessenta anos, portanto, transcorreu até agora, e o artista continua incógnito. As suspeitas da posteridade se dirigiram a dois pretendentes: um padeiro e um limpador de chaminés. Mas a posteridade está errada; nenhum artista sem prática poderia ter concebido uma ideia tão audaciosa quanto a de um assassinato ao meio-dia no coração de uma cidade grande. Não foi nenhum padeiro obscuro, cavalheiros, nem um limpador de chaminés anônimo, que executou um tal trabalho. Eu sei quem foi.

*(Neste momento, houve um burburinho generalizado, que acabou se convertendo em aplausos; diante disso, o conferencista corou, e prosseguiu com muita gravidade.)*

Pelo amor de Deus, cavalheiros, não me interpretem mal; não fui eu quem as assassinei. Não tenho a vaidade de me imaginar capaz de uma tal realização; saibam os senhores que superestimam imensamente os meus talentos; o caso da sra. Ruscombe supera em muito minhas parcas habilidades. Mas cheguei a meu conhecimento quem era o artista, graças a um célebre cirurgião que participou de sua autópsia. Este cavalheiro tinha um museu privado resultante de sua profissão, e em um nicho do espaço havia o molde de um homem de proporções notavelmente belas. Disse o cirurgião:

Isso é um molde do famoso saltador de Lancashire, que ocultou sua profissão por algum tempo de seus vizinhos ao colocar meias de lã nas patas de seu cavalo, dessa forma abafando o ruído que ele devia fazer ao cavalgar pela viela de pedra que levava ao estábulo. Na época em que ele foi executado por seus assaltos, eu estava estudando com Cruickshank: e os traços do homem eram tão extraordinariamente belos, que não poupamos nenhum dinheiro ou esforço para tomar posse do cadáver o mais rápido possível. Com a conivência do auxiliar do xerife, ele foi retirado da forca dentro do tempo regulamentar, e foi imediatamente colocado em uma carruagem, de modo que, quando chegou às mãos de Cruickshank, estava ainda bem vivo. O sr..., um jovem estudante à época, teve a honra de desferir nele o *coup de grâce* e de dar um desfecho à sentença da lei.

21 “Que haja muitos como Mecenas, muitos como Maro e outros tantos como Flaco.” (N. T.)

Esta notável anedota, que deu a entender que todos os cavaleiros na sala de autópsia eram apreciadores como nós, mexeu muito comigo. Certo dia eu a relatei para uma senhora de Lancashire que, logo depois, alegou ter vivido na vizinhança daquele salteador. Ela se lembrou bem de dois episódios que, em sua opinião e na de todos os seus vizinhos, contribuíam para atribuir a ele o crédito do caso da sra. Ruscombe. O primeiro foi a ausência do salteador por toda uma quinzena no período daquele assassinato; o segundo foi que, bem pouco tempo depois, a vizinhança desse salteador foi inundada de dólares; ora, era sabido que a sra. Ruscombe havia acumulado um valor de cerca de dois mil nesta moeda. No entanto, seja o artista quem for, o caso permanece como um duradouro monumento de seu gênio, pois tais foram a impressão de temor e a sensação de poder que o sucederam, pela força da concepção manifesta nesse assassinato, que nenhum inquilino (conforme me disseram em 1810) aceitou alugar a casa da sra. Ruscombe.

Porém, se elogio assim o caso de Ruscombe, não permitam que ignore os vários outros exemplares de extraordinário mérito espalhados pela face deste século. É verdade que casos como o da srta. Bland ou o do capitão Donnellan, ou de Sir Theodosius Boughton, jamais terão qualquer palavra de defesa de minha parte. Abaixo com esses traficantes de veneno, digo eu: será que não podem manter o velho e honesto hábito de cortar gargantas, sem introduzir tais abomináveis inovações vindas da Itália? Considero todos esses casos de envenenamento, comparados ao estilo legítimo, como se fossem bonecos de cera ao lado de esculturas, ou cópias litográficas ao lado de um belo Volpato.

Deixando esses casos de lado, restam muitas obras de arte excelentes, de puro estilo, cujas autorias ninguém teria vergonha de assumir, como qualquer apreciador de boa-fé há de admitir. De boa-fé, observem, digo eu. Grandes concessões devem ser feitas nesses casos, pois artista algum pode jamais estar certo de que transformará sua concepção em realidade. Perturbações constrangedoras vão surgir; as pessoas não aceitarão ter suas gargantas cortadas tranquilamente; vão correr, vão chutar, vão morder. Enquanto um retratista reclama com frequência do demasiado torpor de seu modelo, o artista, na nossa categoria, é geralmente atrapalhado pelo excesso de agitação. Por outro lado, por mais desagradável que seja ao artista, essa tendência do assassinato

de agitar e perturbar o modelo é, decerto, uma de suas vantagens mais evidentes, e que não devemos ignorar, pois favorece ao desenvolvimento de talentos latentes.

Jeremy Taylor observa com admiração os saltos extraordinários dados pelas pessoas quando sob a influência do medo. Houve um impressionante exemplo desse fato no caso recente dos M'Keands; o garoto deu um pulo tão alto que nunca mais o repetirá até o dia em que morrer. Também talentos para as mais brilhantes descrições de murros, e na verdade de todos os exercícios de ginástica, por vezes têm sido desenvolvidos pelo pânico que acompanha nossos artistas — talentos até então enterrados e escondidos nas profundezas daqueles que os detêm, desconhecidos até mesmo de seus amigos.

Recordo-me de um interessante exemplar desse fato, em um caso de que ouvi falar na Alemanha. Cavalgando certo dia pelas cercanias de Munique, deparei-me com um distinto apreciador de nossa sociedade, cujo nome mantereí em sigilo. Esse cavalheiro me informou de que, vendo-se cansado dos prazeres frígidos (assim os chamou) da mera apreciação, havia partido da Inglaterra para o continente — isto é, para praticar de modo um pouco profissional. Com esse propósito, foi para a Alemanha, considerando que a polícia nessa parte da Europa seja mais vagarosa e sonolenta do que em qualquer outra. Seu *debut* como praticante aconteceu em Mannheim; e, sabendo ter em mim um irmão apreciador, me comunicou de livre e espontânea vontade a íntegra de sua aventura inaugural. Disse:

Na frente do meu alojamento vivia um padeiro: era um tanto avarento, e vivia bem sozinho. Não sei se por causa de sua carantonha branca, ou por algum outro motivo, eu o “desejava”, e decidi iniciar o trabalho em sua garganta, que, por sinal, ele sempre trazia descoberta — um hábito que é muito irritante aos meus designios. Constatei que ele sempre fechava as janelas pontualmente, às oito da noite. Certa noite, vi-o empenhado nessa tarefa, entrei em sua casa, trancando-a, e, dirigindo-me a ele com grande suavidade, expliquei-lhe a natureza de minha incumbência, ao mesmo tempo que o aconselhava a não resistir, o que seria desagradável para ambos. Assim falando, saquei minhas ferramentas; e estava prestes a atuar. Porém, ante esse espetáculo, o padeiro, que pareceu ter sido acometido de catalepsia logo no



meu primeiro anúncio, despertou em intensa agitação.

— Eu não serei assassinado! — gritou. — Por qual motivo perderei minha preciosa garganta?

— Por qual motivo? — disse eu. — Na falta de motivo melhor, por isso: você coloca alúmen no seu pão. Mas não importa, com ou sem alúmen (pois eu estava decidido a comunicar qualquer argumento sobre esse ponto), saiba que sou um virtuoso na arte do assassinato, que desejo me aprimorar nos detalhes dessa arte, e que estou enamorado pela vasta superfície de sua garganta, da qual estou determinado a dar cabo.

— Ah, é? — disse ele. — Pois eu é que vou dar cabo de você.

E, assim falando, assumiu a postura de um pugilista. A imagem dele como boxeador me pareceu ridícula. Certo, um padeiro londrino havia se destacado nos ringues, tornando-se famoso sob o nome de *Master of Rolls*;<sup>22</sup> mas ele era jovem e saudável, enquanto este homem era a decrepitude em pessoa, com cinquenta anos e totalmente fora de forma. A despeito disso, contudo, e me enfrentando — a mim, que sou um mestre na arte —, ele se defendeu de forma tão desesperada que por várias vezes temi que o jogo virasse; e que eu, um apreciador, poderia ser morto por um miserável de um padeiro. Que situação! Mentres sensíveis não de simpatizar com a minha angústia. O senhor deve perceber quão grave foi a situação pelo fato de que, nos primeiros treze *rounds*, o padeiro levou vantagem. No décimo quarto *round*, levei um golpe no olho direito, que se fechou com o inchaço; no fim das contas, penso que isso foi minha salvação: porque a raiva que o soco despertou em mim foi tamanha que, neste e em cada um dos três *rounds* seguintes, acabei com o padeiro.

Décimo oitavo *round*. O padeiro silvava, cansado, acusando os golpes que havia levado. Suas movimentações geométricas nos últimos quatro *rounds* não lhe ajudaram. Contudo, ele demonstrou alguma técnica ao interceptar uma mensagem minha que ia acertar sua carcaça cadavérica; ao fazer isso, meu pé escorregou e eu caí.

Décimo nono *round*. Observando o padeiro, senti-me envergonhado por ter sido tão incomodado por tal massa disforme; e investi ferozmente, administrando-lhe uma punição severa. Houve um duelo, nós dois caímos, o padeiro por baixo, dez a três para o apreciador.

Vigésimo *round*. O padeiro saltou e ficou de pé com surpreendente agilidade; o fato é que se recuperava muito bem, e lutava maravilhosamente, considerando que estava encharcado de suor. Mas o brilho agora o abandonara, e sua luta era o mero efeito do pânico. Estava claro que não podia durar muito mais. Ao longo desse *round*, utilizamos a técnica de reduzir a distância, na qual eu tinha grande vantagem, e o acertei várias vezes na fuça. Meu motivo para isso era que seu nariz estava coberto de carbúnculos, e me ocorreu que tomar tais liberdades com seu nariz o vexaria, o que de fato ocorreu.

Nos três *rounds* seguintes, o *Master of Rolls* cambaleou como uma vaca no gelo. Percebendo como as coisas estavam indo, no vigésimo quarto *round* susurrei algo em seu ouvido, algo que o atingiu como um tiro. Foi apenas minha opinião particular sobre o quanto sua garganta valia para um plano de pensão. Esse pequeno murmúrio confessional o afetou imensamente; até o suor se congelou em seu rosto, e, pelos dois *rounds* seguintes, eu fiz o que quis. E quando o chamei para o vigésimo sétimo *round*, ele estava tombado no chão como um tronco.

Depois disso, eu disse ao apreciador: “Pode-se presumir que o senhor cumpriu seu objetivo.” “O senhor está certo”, disse ele suavemente, “eu cumpri; e que grande satisfação, o senhor sabe, foi para mim, pois isso quer dizer que matei dois coelhos com uma cajadada só”, querendo dizer que havia, ao mesmo tempo, nocauteado o padeiro e o assassinado. Agora, juro aos senhores, não consegui enxergar *dessa forma*. Porque, ao contrário, para mim pareceu que ele havia dado duas cajadadas para matar um coelho, tendo sido obrigado a primeiro derrubá-lo com os punhos, e depois a matá-lo com suas ferramentas. Mas não importa a lógica dele. A moral de sua história foi boa, porque revelou que extraordinário estímulo ao talento latente está contido em qualquer perspectiva razoável de sermos assassinados. Um padeiro gordo, desajeitado e meio catalético de Mannheim lutou intensamente por vinte e seis *rounds* contra um verdadeiro boxeador inglês apenas na base da motivação; vejam quão grandioso é o

22 De Quincey faz aqui um trocadilho com o padeiro lutador. “Master of the Rolls” é o nome dado a um importante cargo do sistema judiciário inglês — “rolls”, nesse contexto, são documentos públicos. Mas a palavra “rolls” também significa um tipo de pão. (N. O.)

gênio natural quando exaltado e sublimado pela presença intimidadora de seu assassino.

Realmente, cavalheiros, quando ouvimos coisas como essa, torna-se um dever, talvez, suavizar um pouco a aspereza extrema com que a maioria das pessoas falam sobre assassinato. Ao ouvirem as pessoas falando, os senhores suporiam que todas as desvantagens e inconveniências estão do lado de quem é assassinado, e de que não há nenhuma em *não ser* assassinado. Mas homens ponderados pensam diferentemente. “Decerto”, afirma Jeremy Taylor, “é um mal temporal menor tombar ante a rudeza de uma espada do que ante a violência de uma febre: e o machado”, ele poderia ter incluído outros instrumentos, como o malho de carpinteiro e o pé de cabra, “causa uma angústia muito menor do que o estrangulamento”. Muito verdadeiro: o bispo fala como um sábio e como um apreciador, o que ele é. Outro grande filósofo, Marco Aurélio, também esteve acima dos preconceitos vulgares sobre esse assunto. Ele declara que “uma das mais nobres funções da razão é entender quando é o momento de partirmos do mundo” (Livro III, tradução de Collers). Não havendo nenhum tipo de conhecimento mais raro do que esse, é claro que o homem de caráter mais filantrópico é aquele que assume a missão de instruir as pessoas nesse sentido, de graça, e sem considerar os riscos que corre. Tudo isso, contudo, eu lanço no ar apenas a título de especulação para os futuros moralistas; pelo momento, declaro minha própria convicção pessoal de que pouquíssimos homens cometem assassinato por princípios filantrópicos ou patrióticos, e repito o que já disse ao menos uma vez antes: que, quanto à maioria dos assassinos, trata-se de pessoas de caráter muito incorreto.

Quanto aos assassinatos de Williams, os mais sublimes e plenos de excelência jamais cometidos, não me permitirei falar deles incidentalmente. Seria necessária toda uma conferência, ou mesmo um ciclo de conferências, para expor seus méritos. Mas hei de mencionar um fato curioso relacionado a esse caso, porque parece implicar que o fulgor do gênio de Williams toldou por completo os olhos da justiça criminal. Os senhores todos se lembram, não tenho dúvidas, de que os instrumentos com os quais ele executou sua primeira grande obra (o assassinato dos Marrs) foram um malho de carpinteiro e uma faca. O malho pertencia a um velho sueco, um tal John Petersen, e trazia as suas iniciais.

Esse instrumento Williams deixou para trás, na casa dos Marr, e ele caiu nas mãos dos magistrados. Ora, cavalheiros, é um fato que a publicação desse episódio das iniciais levou imediatamente à captura de Williams, e, se isso tivesse acontecido antes, teria evitado a segunda grande obra dele (o assassinato dos Williams), que aconteceu exatamente doze dias depois. Mas os magistrados ocultaram esse fato do público ao longo dos doze dias, até que a segunda obra fosse realizada. Após ela ter sido concluída, eles publicaram o fato, aparentemente avaliando que Williams agora já havia adquirido fama o suficiente, e que sua glória estava além do alcance de qualquer acidente.

Quanto ao caso do sr. Thurtell, não sei o que dizer. Naturalmente, estou bastante inclinado a ter a melhor opinião possível sobre o meu predecessor na cadeira desta sociedade, e reconheço que suas conferências eram irrepreensíveis. Porém, falando francamente, acho realmente que sua principal performance, como artista, tem sido superestimada demais. Admito que eu mesmo, de início, fui levado pelo entusiasmo geral. Na manhã em que a notícia do assassinato se espalhou por Londres, deu-se a mais lotada reunião de apreciadores que eu havia visto desde os tempos de Williams. *Connoisseurs* das antigas, que quase nunca deixavam suas camas, e que haviam assumido uma forma impertinente de desdenhar e reclamar “que nada acontecia”, agora manquitolavam até o salão da nossa sede. Tamanha animação, tamanha expressão graciosa de satisfação geral, eu raramente havia visto. Por todos os lados havia pessoas apertando as mãos umas das outras, congratulando-se e combinando jantares à noite; e não se ouvia nada além de provocações triunfantes como “Bem! Será que isso servirá?”, “Será isso a coisa certa?”, “Está satisfeito, afinal?”

Em meio a tudo isso, porém, lembro-me de que todos emudecemos ao ouvir o velho e cínico apreciador L. S..., aquele *laudator temporis acti*,<sup>23</sup> o homem que golpeava com sua perna de madeira. Ele entrou no salão com a carranca de costume e, conforme avançava, veio rosnando e resmungando: “De jeito nenhum uma ideia original... mero plágio... plágio de sugestões que eu dei! Além disso, o estilo dele é tão duro quanto o de Albrecht Dürer, e tão grosseiro quanto o de Fuseli.” Muitos pensaram que

23 “Elogiador dos tempos passados.” (N. T.)

isso fosse apenas inveja e impertinência. Confesso, contudo, que quando o primeiro brilho do entusiasmo passou, encontrei sinais do que os mais judiciosos dos críticos concordam ser algo *falseto* no estilo de Thurtell. O fato é que ele era um membro de nossa sociedade, o que naturalmente conferia um viés amigável aos nossos julgamentos. Sua figura era universalmente familiar em Londres, o que dava a ele, em relação ao público da cidade, uma popularidade temporária tal que suas pretensões não eram capazes de justificar — porque *opinionum commenta delet dies, naturæ judicicia confirmat*.<sup>24</sup>

Thurtell tinha um projeto não realizado de assassinato de um homem utilizando um par de halteres, o qual eu admirava grandemente. Foi um mero esboço, que ele jamais completou, mas, para mim, parecia superior de todas as formas à sua obra-mestra. Lembro-me de que houve muito pesar expresso por alguns apreciadores de que esse rascunho não tivesse sido completado. Mas não posso concordar com eles, pois os fragmentos e primeiros esboços de artistas originais geralmente oferecem um brilho que costuma desaparecer durante o manuseio dos detalhes.

Já o caso dos M'Keands eu considero muito além da vangloriada performance de Thurtell — na verdade, muito além de qualquer exaltação, sendo que na verdade traz aquela relação com as obras imortais de Williams, assim como a *Eneida* dialoga com a *Iliada*.

Mas agora é tempo de que eu dedique algumas palavras sobre os princípios do assassinato, não com vistas a regular sua prática, mas sim seu julgamento. Quanto a velhas senhoras e à multidão de leitores de jornais, a eles agrada qualquer coisa, desde que haja sangue o suficiente, mas a mente de sensibilidade exige algo a mais. Em primeiro lugar, então, falemos do tipo de pessoa que está adaptada ao propósito do assassino; em segundo lugar, do local; em terceiro lugar, do momento exato e de outras circunstâncias menores.

Quanto à pessoa, suponho ser evidente que deva ser um homem bom; porque, se não o fosse, ele mesmo pode estar contemplando a possibilidade de cometer um assassinato. Tais

confrontos “diamante corta diamante”, embora agradáveis quando não há nada melhor à vista, não são realmente o que um crítico pode denominar assassinatos. Eu poderia mencionar algumas pessoas (não cito nomes) que foram assassinadas por outras pessoas em vielas escuras; e até então tudo isso parece correto o suficiente; mas, analisando melhor o assunto, o público acaba percebendo que o assassino planejava, no momento, roubar a vítima, no mínimo, e possivelmente matá-la, se ele fosse forte o bastante. Sempre que for esse o caso, ou que se pense ser esse o caso, damos adeus a todos os efeitos genuínos da arte. Pois o propósito maior do assassinato, considerado uma das belas-arts, é precisamente o mesmo da tragédia, na visão que Aristóteles tem sobre ela, isto é, “purgar o coração por meio da compaixão e do terror”. Em um caso desse tipo, terror pode haver, mas como podemos sentir compaixão por um tigre que foi destruído por outro tigre?

Também é evidente que a pessoa escolhida precise ser uma figura publicamente reconhecível. Por exemplo, nenhum artista sensato teria tentado matar Abraham Newland. Pois o caso foi esse: todo mundo leu tanto sobre Abraham Newland, e tão poucas pessoas o viram de fato, que se fixou uma crença de que ele fosse uma ideia abstrata. E me lembro de certa vez, quando aconteceu que eu mencionasse que jantei em um café tendo Abraham Newland por companhia, que todos me olharam com escárnio, como se eu estivesse em uma partida de bilhar com o Preste João, ou como se tivesse tido uma conferência com o papa. Aliás, o papa seria alguém muito inadequado a ser assassinado, pois ele apresenta uma tal ubiquidade virtual como o pai da cristandade e, como o cuco, é tão ouvido e tão pouco visto, que suspeito que a maioria das pessoas o tenha também como uma ideia abstrata. Agora, quando uma figura pública tem o hábito de oferecer jantares “com todas as delicadezas da estação”, o caso é bem diferente: todos estão seguros de que *ele* não é uma ideia abstrata; e, assim sendo, não pode haver qualquer problema em assassiná-lo, à exceção de que sua morte vai recair na categoria de assassinatos de pessoas públicas, da qual ainda não tratei.

Afora isso, a pessoa escolhida precisa gozar de boa saúde, pois é absolutamente bárbaro matar uma pessoa doente, já que se tratará de alguém que é geralmente incapaz de suportar o atentado. Nesse princípio, nenhum londrino de mais de vinte e cinco anos

24 “Os anos obliteram as invenções da imaginação, mas confirmam os julgamentos da natureza.” (N. T.)

deve ser escolhido, porque depois dessa idade ele certamente será dispéptico. Ou, se um homem for caçar nessa coelheira, que ao menos ele mate um casal de uma vez só; se os londrinos escolhidos forem alfaiates, é claro que o assassino considerará ser seu dever, de acordo com a velha equação já estabelecida, matar dezoito deles. E aqui, com relação ao conforto de pessoas doentes, os senhores vão observar o efeito recorrente de uma bela arte de atenuar e refinar os sentimentos. O mundo no geral, cavalheiros, é muito sangrento; e tudo o que querem em um assassinato é uma copiosa provisão de sangue; exibições espalhafatosas é o bastante para *eles*. Mas o apreciador esclarecido é mais refinado em seu bom gosto; e o resultado de nossa arte, como o de qualquer outra arte liberal, quando inteiramente cultivada, é aprimorar e humanizar o coração; tanto é verdade que

*Ingenuas didicisse fideliter artes, Emollit mores, nec sinit esse feros.*<sup>25</sup>

Um amigo com pendores para a filosofia, bastante conhecido por sua filantropia e sua benevolência no geral, sugere que a vítima escolhida também tenha uma família com pequenas crianças totalmente dependente de seus esforços, de maneira a aprofundar o *pathos*. Sem dúvidas, esse é um cuidado sensato. Contudo, eu não insistiria tanto nessa condição. O bom gosto severo a exige, inquestionavelmente; mas, ainda assim, se o homem não ferir os conceitos de moral e saúde, eu não contemplaria com excesso de rigor uma restrição que pudesse ter o efeito de estreitar a esfera de ação do artista.

Chega da pessoa. Agora, sobre o momento, o local e os instrumentos, tenho muitas coisas a dizer, mas não há tempo suficiente. O bom senso do praticante geralmente o orienta a atuar à noite e com discrição. Por outro lado, há casos em que essa regra foi abandonada, o que resultou em excelentes efeitos. Quanto ao momento, o já mencionado caso da sra. Ruscombe é um belo exemplar; e, no tocante a ambos, o momento e o local, há um refinado exemplar nos anais de Edimburgo (no ano de 1805) conhecido por todas as crianças da cidade, mas que permanece inexplicavelmente desprovido de sua porção de fama entre os apreciadores ingleses. O caso a que me refiro é aquele de um

<sup>25</sup> “Um estudo fidedigno das artes liberais humaniza o caráter e impossibilita o ser cruel.” (N. T.)

porteiro de banco que foi assassinado enquanto carregava uma sacola de dinheiro, em plena luz do dia, ao sair da High Street, uma das ruas mais movimentadas da Europa, e o assassino não foi revelado até agora.

*Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus, singula dum capti  
[circumvectamur amore.]*<sup>26</sup>

E agora, cavalheiros, em conclusão, permitam-me mais uma vez descartar qualquer pretensão de minha parte à figura de um profissional. Jamais tentei cometer assassinato em toda a minha vida, com a exceção de 1801, quando pretendi atentar contra um gato; e o resultado *daquilo* foi diferente da minha intenção. Meu propósito, admito, era o puro assassinato. “Semper ego auditor tantum?”, disse eu, “nunquamne reponam?”<sup>27</sup> E desci as escadas à procura de Tom à uma da madrugada de uma noite escura, com *animus*, e sem dúvida com o esgar demoníaco de um assassino. Porém, quando o encontrei, ele estava em pleno ato de assaltar a despensa de pães e coisas assim. Bem, isso deu outro encaminhamento para o caso; aqueles eram tempos de escassez generalizada, quando até mesmo os cristãos estavam reduzidos ao consumo de pão de batata, pão de arroz e todo tipo de coisa; e tornou-se a mais pura traição um gato desperdiçando um belo pão de trigo como estava fazendo. Matá-lo tornou-se imediatamente um dever patriótico para mim; e quando me ergui e balancei a lâmina brilhante, imaginei que me levantasse como Brutus, refulgente em uma multidão de patriotas, e, enquanto o apunhalava, eu

gritei alto por Tully, e saudei o pai da pátria!<sup>28</sup>

Desde então, quaisquer pensamentos movediços que eu possa ter tido de atentar contra a vida de uma ovelha idosa, ou de uma galinha obsoleta e de tais “presas menores”, estão trancados entre os segredos de meu próprio peito; de modo que, para os departamentos mais elevados da arte, confesso-me profundamente

<sup>26</sup> “Mas, enquanto isso, o tempo está correndo, o tempo irreparável está correndo, e cada um de nós está cercado de amor.” (N. T.)

<sup>27</sup> “Serei sempre um ouvinte? Nunca falarei?” (N. T.)

<sup>28</sup> Citação de um verso de “The Pleasures of Imagination”, de Mark Akenside (1721-1770). (N. O.)

incapaz. Minhas ambições não alcançam tão alto. Não, cavalheiros; nas palavras de Horácio,

*fungos vice cotis, excutum Reddere ere quæ ferrum valet, exsors  
[ipsa secandi.<sup>29</sup>*

---

29 “utilizarei uma pedra de amolar, que torna o aço afiado, mas que não corta por si mesma.” (N. T.)



## JOHN RUSKIN

(1819-1900)

John Ruskin foi um artista, crítico de arte e escritor inglês. Nascido de uma família próspera de comerciantes, grande parte de sua educação se deu em casa. Apesar de ser um pintor talentoso, destacou-se principalmente por suas obras escritas. Com ideias vinculadas ao movimento romântico, conectava frequentemente a natureza à sociedade em sua arte, e sua linha de pensamento serviu de forte influência para a irmandade pré-rafaelita. Em 1869, foi o primeiro professor a ocupar a cadeira Slade de belas-artes na Universidade de Oxford e, mais tarde, fundou a Escola de Arte Ruskin na mesma instituição.

Os ensaios críticos de Ruskin cobrem diversos tópicos do campo da estética, e a influência de seus textos sobre arte e arquitetura se estende da época vitoriana até hoje. Composta de mais de 250 publicações, sua obra consiste em tratados, palestras, poesia, guias de viagem e até um conto de fadas. Entre seus trabalhos mais prestigiados está a série *Modern Painters*, uma pesquisa sobre a arte em geral que se divide em cinco volumes publicados de 1843 a 1860.

Para esta antologia, optamos por traduzir o terceiro capítulo do livro *The Stones of Venice* (1853), intitulado “Renascença Grotesca”, em que Ruskin analisa o grotesco a partir de seus dois elementos fundamentais de composição — um cômico, o outro temível —, e propõe a divisão da arte grotesca em dois ramos, o “lúdico” e o “terrível”, conforme a preponderância de um ou outro elemento.

## RENASCENÇA GROTESCA



*John Ruskin*

Tradução de Vitor Fernandes  
Revisão técnica de Oscar Nestarez

[...] Primeiramente, portanto, parece-me que o grotesco é, em quase todos os casos, composto de dois elementos, um cômico, o outro temível. Com o prevalecimento deste ou daquele elemento, o grotesco se divide em dois ramos: o grotesco lúdico e o grotesco terrível. Entretanto, não podemos legitimamente considerá-lo de acordo com esses dois aspectos, já que dificilmente existem exemplos que não combinem os dois elementos em algum nível; poucos grotescos são tão completamente lúdicos que não possam ser obscurecidos com uma sombra de medo, e poucos são tão absolutamente temíveis a ponto de excluir todas as ideias de humor. Mas embora não seja possível dividir o grotesco em si em dois ramos, é possível facilmente examinar separadamente as duas condições mentais que ele parece combinar, e considerar sucessivamente quais são os tipos de humor e de medo expressos legitimamente nos vários tipos de arte, e como suas expressões realmente ocorrem nas escolas góticas e renascentistas.

Em primeiro lugar, quais são as condições de ludicidade que podemos expressar adequadamente na arte nobre, ou quais (pois são a mesma coisa) são consistentes com a nobreza na humanidade? Em outras palavras, qual é a função adequada do lúdico, no que diz respeito não apenas à juventude, mas a toda a humanidade?

Essa é uma questão muito mais séria do que se supõe num primeiro momento, pois uma ludicidade saudável é necessária para uma maneira saudável de trabalhar, e porque nossa recreação é,

na maioria das vezes, deixada à nossa própria escolha, enquanto a natureza do nosso trabalho geralmente é determinada por necessidade ou autoridade. É perfeitamente possível nos perguntarmos se as consequências mais dolorosas não são o resultado de uma escolha lúdica errada, e não de uma decisão errada no trabalho.

Note, contudo, que nos preocupamos aqui apenas com o tipo de ludicidade que produz riso ou implica recreação, não com o tipo que consiste na estimulação de energias, sejam do corpo ou da mente. O esforço muscular é, de fato, na juventude, uma das condições de recreação, “mas nem o violento trabalho corporal que crianças de todas as idades concordam em chamar de brincadeira”, nem a profunda estimulação das faculdades mentais em jogos de habilidade ou de azar estão de algum modo relacionados com o estado de sentimento que investigamos aqui; a saber, aquela ludicidade que o ser humano compartilha com muitas criaturas inferiores, mas a qual suas faculdades superiores expressam de maneira mais nobre nas várias manifestações de perspicácia, humor e imaginação.

No que diz respeito à maneira como esse instinto de ludicidade é atendido ou reprimido, a humanidade amplamente se distingue em quatro tipos: aqueles que se divertem com prudência; aqueles que se divertem na necessidade; aqueles que se divertem exageradamente; e aqueles que não se divertem de maneira alguma.

Em primeiro lugar: aqueles que se divertem com prudência. Evidentemente a ideia de qualquer tipo de ludicidade pode ser associada apenas à ideia de uma natureza imperfeita, infantil e fatigável. Na medida em que essa natureza pode ser elevada para que não se interesse mais por trivialidades ou se esgote pelo esforço, a humanidade a eleva acima da ludicidade. Aquele cujo coração está voltado ao céu e aberto à terra, e que compreende a importância das doutrinas celestiais e da bússola da aflição humana, tem pouca disposição para o humor. E sua incapacidade de surpresa ou emoção exuberante e repentina será, em geral, proporcional à amplitude e profundidade de seu caráter e seu intelecto, o que certamente impossibilita a ludicidade. No entanto, evidentemente não se pretende que muitas pessoas cheguem e, muito menos, passem suas vidas nesse estado solene de contemplação que as aproxima da mais íntima fraternidade do Divino Mestre; e o estado mais elevado e mais saudável competente à pessoa comum parece ser aquele que, tendo aceitado a

necessidade da recreação e cedido aos impulsos naturais de deleite que nascem da saúde e da inocência, de fato rende-se frequentemente à diversão, mas nunca sem um amor tão profundo a Deus, à verdade e à humanidade, que não torne reverentes até mesmo as palavras mais insignificantes, proveitosas as mais vãs fantasias e indulgente a sátira mais atenta. Wordsworth e Platão nos oferecem, talvez, os melhores e mais elevados exemplos dessa jocosidade: em um caso, sem a presença de sátira, a efusão perfeitamente simples desse espírito,

Que dá a todos de vida sábia e inocente  
O mesmo e próprio precedente

Platão e, recentemente, um livro muito sábio de nossa contemporaneidade, não indigno de ser nomeado na presente companhia, *Friends in Council*, ofereceram uma sátira primorosamente terna e delicada.

Em segundo lugar: aqueles que se divertem na necessidade. A espécie mais elevada de ludicidade, a qual estivemos considerando, é evidentemente a condição de uma mente não apenas altamente cultivada, mas tão habitualmente treinada para o trabalho intelectual, que pode exercer uma força considerável de pensamento exato até mesmo nos momentos de recreação. Isso só é possível desde que se desfrute, inclusive nos tempos de maior esforço, de tanto repouso de mente e de coração, que o descanso necessário ao organismo seja distribuído pela vida toda. Para a maior parte da humanidade, esse estado evidentemente é inatingível. Essas pessoas devem, por necessidade, passar grande parte de suas vidas em empregos enfadonhos e penosos, que demandam um gasto de energia que esgota o sistema, e ainda assim consomem essa energia em assuntos incapazes de interessar as faculdades mais nobres. Quando essas atividades são interrompidas, os nobres instintos, a fantasia, a imaginação e a curiosidade, estão todos famintos pelo alimento que lhes foi negado pelo trabalho do dia, embora o cansaço do corpo, em grande medida, impeça sua aplicação a qualquer assunto sério. Essas pessoas, portanto, esforçam-se sem propósito determinado, e sem qualquer restrição vigorosa, mas reúnem esses vários nutrientes como podem, e se dispõem aos exercícios fantásticos que possam recompensá-las pelo aprisionamento passado e prepará-las para suportar sua recorrência. Esse exercício das

faculdades mentais enquanto seus grilhões se soltam, esse salto e essa dança do coração e do intelecto quando são devolvidos ao ar puro do céu, ainda parcialmente paralisados pelo cativo e incapazes de se dedicar a qualquer propósito sério, a isso eu chamo de ludicidade necessária. É impossível exagerar sua importância, tanto na política quanto na arte.

Em terceiro lugar: aqueles que se divertem exageradamente. O mais perfeito estado de sociedade que poderíamos conceber, de acordo com a devida compreensão da natureza do ser humano, seria aquele em que toda a humanidade fosse dividida, mais ou menos distintamente, em trabalhadores e pensadores; isto é, nas duas classes: apenas aqueles que se divertem com prudência, ou que se divertem na necessidade. Mas o tamanho e o trabalho árduo da classe trabalhadora são grandemente ampliados, provavelmente em mais do que o dobro, pelos vícios daqueles que não se divertem com prudência ou na necessidade, mas que, devido às circunstâncias e por falta de princípio, fazem da diversão o objeto de sua existência. Não há nenhum momento na vida dessas pessoas que não seja prejudicial aos outros, porque deixam por fazer o trabalho que lhes foi atribuído, e porque necessariamente pensam com injustiça sempre que lhes é necessário pensar. A maior parte da miséria do mundo surge das falsas opiniões de pessoas cuja preguiça as incapacitou fisicamente de formar opiniões verdadeiras. Todo o dever que omitimos obscurece alguma verdade que deveríamos conhecer, e a culpa de uma vida vivida em busca de prazer é dupla: em parte, consiste na perversão das ações e, em parte, na disseminação de inverdades.

Entretanto, existe uma condição mental menos criminosa, embora dificilmente menos perigosa, que, apesar de não falhar nas obrigações mais urgentes, falha na consciência mais sutil que regula a intensidade e guia a escolha da diversão nos momentos em que ela é permitida. O erro mais frequente nesse sentido é a falta de reverência ao abordar assuntos de importância ou santidade, e de cuidado ao expressar pensamentos que podem encorajar a falta de reverência em outros: e essas falhas tendem a impregnar a mente até que a sensibilidade ao que é ridículo e acidental se torne mais habitual do que ao que é sério e essencial em qualquer assunto apresentado, ou até mesmo, por fim, não deseje notar ou saber de nada além daquilo que pode terminar em humor. Em geral, mentes desse tipo são ativas e capazes, e

muitas são tão meticulosas que acreditam que seu humor leva o trabalho adiante. Mas é difícil calcular o prejuízo que causam destruindo a reverência, que é nosso maior guia para toda a verdade, já que a fraqueza e o mal são facilmente visíveis, mas a grandeza e a bondade com frequência são latentes. Fazemos um mal infinito ao expor a fraqueza a olhos que não são capazes de compreender a grandeza. Esse erro, entretanto, está mais relacionado a abusos do instinto satírico do que do lúdico, e falarei mais sobre isso em breve.

Por fim: aqueles que não se divertem de maneira alguma. Pessoas tão desinteressadas ou taciturnas que são incapazes de inventar ou desfrutar de humor, e nas quais o cuidado, a culpa ou o orgulho reprimem toda a alegria da imaginação saudável. Ou, então, pessoas tão oprimidas pelo trabalho e impelidas pelas necessidades do mundo, que são incapazes de qualquer espécie de descontração feliz.

Devemos, assim, considerar a maneira como a presença ou ausência de alegria, nesses vários perfis, se expressa na arte.

1. Ludicidade prudente. O primeiro e mais nobre perfil dificilmente se comunica por meio da arte, a não ser com seriedade. Essas pessoas sentem profundamente a nobreza da arte e valorizam demais o tempo necessário de sua produção para utilizá-la na representação de pensamentos triviais. O pensamento lúdico de um momento pode ser inocentemente expresso pela palavra passageira; mas aquele que passa dias na elaboração de uma piada dificilmente aprende sobre a preciosidade da vida. E, no que diz respeito ao delineamento do caráter humano, a natureza de toda arte nobre é resumir e abraçar tanto de uma só vez, que seu objeto nunca pode ser completamente lúdico; ele deve possuir as solenidades do todo, não o brilho da verdade parcial. Pois toda verdade que nos faz sorrir é parcial. O romancista nos diverte ao relatar um incidente em particular, mas o pintor não pode colocar um de seus personagens diante de nós sem oferecer um vislumbre de sua totalidade. Aquilo de que nos informa o historiador em páginas sucessivas cabe ao pintor nos informar de uma só vez, gravando sobre o semblante não apenas a expressão do momento, mas a história da vida, e a história de uma vida nunca pode ser uma brincadeira.



Portanto, qualquer parte da energia lúdica das pessoas do perfil mais elevado que seria expressa em perspicácia verbal ou humor encontra pouca expressão em sua arte, e certamente está confinada, se é que isso ocorre, a incidentes dispersos e triviais. Mas, se suas mentes forem capazes de se recriar por meio da imaginação de formas estranhas, porém não risíveis, que, na indumentária, na paisagem ou em outros acessórios, possam ser combinadas com aquelas necessárias aos propósitos mais sérios, encontraremos tais pessoas deliciando-se com essas invenções; e uma espécie de grotesco surge em toda a sua obra, o que, de fato, é uma das suas características mais valiosas, mas que está tão intimamente ligada à forma sublime ou terrível do grotesco, que será melhor notá-la sob aquele busto.

2. Ludicidade necessária. Dediquei-me muito em uma parte anterior desta obra à justiça e a quanto é recomendável empregar as mentes de trabalhadores ordinários e das classes mais baixas em geral na produção de objetos de arte de um tipo ou de outro. Considerando que as pessoas dessa classe são compelidas ao árduo trabalho manual em troca do pão de cada dia, seus esforços artísticos são grosseiros e ignorantes, e suas percepções artísticas são comparativamente pouco refinadas. Ora, não é possível, com percepções embotadas e mãos bruscas, produzir obras que agradem por sua beleza. Entretanto, é perfeitamente possível produzir algo que seja interessante por seu caráter, ou divertido por sua sátira. Para cada trabalhador com os instintos mais refinados que guiam a perfeição das linhas e a harmonia das cores, vinte possuem um humor seco ou uma imaginação peculiar. Não porque essas faculdades foram originalmente dadas à raça humana, ou a qualquer parcela dela, em maior nível do que o senso de beleza, mas porque essas faculdades são exercitadas nas relações interpessoais diárias e desenvolvidas pelo interesse que temos nos assuntos da vida, enquanto as outras não são. E porque, portanto, um certo nível de sucesso provavelmente acompanhará o esforço de se expressar esse humor ou essa imaginação e, comparativamente, o fracasso decerto será o resultado de um esforço ignorante de alcançar as formas da beleza solene, o trabalhador, que dirige parcialmente sua atenção à arte, escolherá provavelmente, e com razão, fazer aquilo que sabe fazer melhor e se deixará levar pelo orgulho de uma sátira eficaz em vez de se sujeitar à vergonha certa da busca pela beleza. Ainda mais porque vimos que sua dedicação à arte deve ser lúdica e

recreativa, e a recreação não é o espaço em que as condições da perfeição são atendidas.

Todas as formas de arte que são resultado do esforço comparativamente recreativo de mentes mais ou menos embotadas ou sobrecarregadas por outras preocupações e trabalhos, a arte que no geral podemos chamar de arte da margem, em oposição àquela que trata da vida humana, é, no melhor sentido da palavra, grottesca. E ela é nobre ou ordinária, em primeiro lugar, de acordo com o tom das mentes que a produziram e com sua proporção de conhecimento, perspicácia, amor à verdade e bondade; em segundo lugar, de acordo com a intensidade da força que transmite; mas, mesmo assim, por mais que encontremos nela falhas a perdoar, ela é sempre agradável, desde que seja o trabalho de pessoas boas e ordinariamente inteligentes. E seu deleite consiste precisamente *nessas imperfeições* que a caracterizam como o trabalho realizado em momentos de descanso. Não é o seu mérito próprio, mas a satisfação de quem a produziu, que deve ser a fonte do prazer do espectador. É à força de sua simpatia, não à precisão de sua crítica, que ela apela, e ninguém pode ser de fato um apreciador do que há de melhor nos níveis mais elevados da arte se não tem suficiente sentimento e caridade para se alegrar com a ludicidade não refinada dos corações que escaparam do cárcere, e para ser grato pelas flores que, deixando seu trabalho de lado, alguém semeou pelo caminho.

E considerem o grande volume de obras humanas cujo significado essa compreensão correta tornará frutífero e admirável, e que de outro modo poderíamos apenas ter ignorado com desdém. Há pouca arquitetura no mundo que seja, no sentido pleno das palavras, boa e nobre: alguns exemplares do gótico e do românico italiano, alguns fragmentos espalhados de catedrais góticas, e talvez dois ou três templos gregos são tudo o que temos de próximo a um ideal de perfeição. O poder de todo o resto, egípcio, normando, árabe e a maioria dos góticos, e — o que é muito perceptível — em sua maioria todos os mais fortes e poderosos, depende de algum desenvolvimento do espírito grotesco. Mas dele depende muito mais a arquitetura doméstica ordinária da Idade Média, e as condições semelhantes que permanecem até hoje em países dos quais a vida da arte ainda não foi banida por lei. As fantásticas cumeeiras da rua flamenga, construídas em arabescos e degraus; os telhados de pináculos construídos com

suas pequenas janelas duplas, como se tivessem inúmeros olhos e ouvidos, do norte da França; as madeiras escurecidas, cruzadas e esculpidas em toda a imprevisibilidade concebível da imaginação, da Normandia e da velha Inglaterra; o corte rudimentar das vigas de pinheiro da cabana suíça; as torres salientes e as reentrâncias agrupadas da rua alemã; essas e milhares de outras formas, não alcançando em si nenhum alto nível de excelência, são mesmo assim admiráveis e preciosas como frutos de uma energia alegre em mentes incultas. É mais fácil remover a energia do que adicionar o cultivo, e o único efeito do conhecimento superior que as nações civilizadas atualmente possuem foi, como vimos em um capítulo anterior, proibir a felicidade sem possibilitar a grandeza.

No entanto, no que diz respeito a essa arquitetura provinciana ou rústica, é necessário que diferenciemos cuidadosamente os seus elementos verdadeiramente grotescos dos pitorescos. Em “Seven Lamps”, eu defini o pitoresco como “sublime parasitário”, ou sublime pertencente ao caráter externo ou acidental de uma coisa, e não à coisa em si. Por exemplo, quando o telhado de uma cabana de montanha é coberto com fragmentos de xisto, e não com ardósia, ele se torna pitoresco, porque a irregularidade e as rachaduras grosseiras das rochas e sua cor cinza e sombria concedem a ele um ar de selvageria e muito do aspecto geral da encosta da montanha. Mas, como um mero telhado de uma cabana, ele não é sublime, e qualquer sublimidade que derive da selvageria ou severidade que as montanhas concedem à sua cobertura é, até este ponto, parasitária. A montanha em si seria grandiosa, o que seria muito mais do que pitoresco, mas a cabana não é grandiosa como a montanha, e a grandeza parasitária que pode vir a possuir por qualidades acidentais é o caráter que a humanidade concordou há tempos em descrever usando a imprecisa palavra “pitoresco”.

Por outro lado, a beleza não pode ser parasitária. Não há nada que seja tão pequeno ou tão desprezível que não possa ser belo em si. A cabana pode ser bela, e o menor musgo crescendo em seu telhado, e a menor fibra desse musgo que o microscópio pode elevar ao tamanho visível, e todos eles em si não são menos belos que as montanhas e o céu, de modo que não usamos nenhum termo peculiar para expressar sua beleza, por menor que seja, mas

somente quando o elemento sublime é introduzido, sem valor suficiente na natureza da coisa à qual está conectado.

Ora, esse elemento pitoresco, que sempre é concedido, no mínimo, meramente pela rudimentariedade, no geral amplia em muito o prazer do trabalho grotresco, especialmente em seus tipos inferiores, mas não deve ser confundido com o grotresco em si. Os nós e as falhas da madeira, a disposição irregular das telhas nos telhados, a luz e a sombra vigorosas, as rachaduras e manchas do tempo em pedras antigas, que eram tão profundamente amadas e admiravelmente reproduzidas por nosso esquecido Prout, são os elementos pitorescos da arquitetura: os elementos grotescos são aqueles que não são produzidos pelo funcionamento da natureza e do tempo, mas unicamente pela imaginação humana; e, também devido em grande parte à indolente e inculta imaginação humana, em algum nível sempre lhes falta grandeza, a menos que o elemento pitoresco esteja presente.

3. Ludicidade exagerada. Temo que o leitor terá alguma dificuldade de manter as várias divisões de nosso assunto com clareza em sua mente; mas, depois de ler todo o capítulo, entenderá seus lugares e sua coerência. Devemos, a seguir, considerar a expressão em todas as mentes de pessoas que se entregam à ludicidade desnecessária. Evidentemente, um grande número dessas pessoas será mais refinado e mais educado do que aqueles que apenas se divertem na necessidade; a capacidade de buscar o prazer implica, de maneira geral, circunstâncias privilegiadas de vida. É evidente também que sua diversão não será tão cordial, tão simples ou tão alegre, e essa ausência de brilho afetará proporcionalmente sua continuação desnecessária e errada, até que, por fim, ela se tornará uma indulgência inquieta e insatisfeita com a empolgação, ou uma penosa busca por fontes de prazer já esgotadas.

A arte pela qual esse temperamento é expresso será, com toda probabilidade, refinada e sensual, e, portanto, também será certamente fraca. E como, no fracasso da energia alegre da mente, serão falhas, também, suas percepções e simpatias, será totalmente deficiente na expressão de caráter e acuidade de pensamento, mas será peculiarmente inquieta, manifestando o desejo por empolgação por meio de mudanças ociosas de assunto e propósito. Sendo incapaz de uma imaginação verdadeira, essa arte buscará preencher seu espaço com exageros, incoerências e monstruosidades, e a forma do grotresco a qual dá origem será

uma cadeia incongruente de graças vulgares, preguiçosamente agrupadas: belezas ou sublimidades, não de sua própria invenção, associadas em formas que serão absurdas sem ser fantásticas, e monstruosas sem ser terríveis. E dado que, na busca contínua por prazer, são perdidas a alegria e a caridade, nesse grotresco haverá pouca hilaridade, mas muita malícia, que será, contudo, fraca, incapaz de expressar sua própria amargura, sem ter compreensão suficiente da verdade para se tornar forte, e se exaurindo em uma caricatura impotente ou asquerosa.

Obviamente, existem infinitas categorias e tipos desse grotresco, de acordo com o poder natural das mentes que a ele deram origem e com o nível de sua perdição. Sua condição mais elevada é aquela que primeiro se desenvolveu entre os romanos enervados e que foi conduzida à mais alta perfeição possível, por Rafael, nos arabescos do Vaticano. Geralmente, é possível descrevê-la como uma forma elaborada e exuberante de *nonsense*. Suas condições ordinárias são encontradas nos estofados e decorações comuns que, em toda a Europa civilizada, nasceram dessa fonte venenosa; uma mistura artística, composta de ninfas, cupidos e sátiros, com retalhos de cabeças e patas de animais selvagens dóceis e vegetações indefinidas. E os mais baixos de todos são aqueles que nem mesmo por seus modelos graciosos podem ser louvados, que surgem da corrupção de escolas elevadas, combinadas com a sátira parva ou bestial, como é o caso da Renascença tardia de Veneza, a qual examinávamos acima. É quase impossível acreditar a que profundidade a mente humana pode ser rebaixada ao seguir essa espécie de grotresco. Em um jardim italiano contemporâneo, os ornamentos favoritos frequentemente consistem em imagens de estuque, representando, em caricaturas diminutas, os tipos mais repugnantes de masculinidade e feminilidade que podem ser encontrados em meio ao desbaratamento da sala de estar moderna, sem apresentar, contudo, veracidade ou humor, e dependentes, seja lá por qual interesse despertem, da simples grosseria da expressão e do absurdo da indumentária. A grosseria, de um tipo ou de outro, é, de fato, uma característica infalível do estilo. Ela é latente, como na sensualidade refinada dos arabescos mais graciosos, ou, nos piores exemplos, é manifesta em todas as espécies de concepção obscena e detalhe abominável. No busto descrito no início deste capítulo, em Santa Maria Formosa, os *dentes* são representados como apodrecidos.

4. As mentes do quarto perfil, das pessoas que não se divertem de maneira alguma, têm pouca probabilidade de encontrar expressão em qualquer forma trivial de arte, exceto na amargura da zombaria; e esse caráter imediatamente marca a obra em que aparece como pertencente à classe do terrível, e não do lúdico ou do grotresco. Temos, portanto, que examinar o estado de espírito que deu origem a esse segundo e mais interessante ramo do trabalho imaginativo.

Duas grandes paixões capitais são evidentemente nomeadas pela Divindade para governar a vida humana; a saber, o amor a Deus e o medo do pecado e de sua companheira, a Morte. Em se tratando dos inúmeros motivos que temos para amar, e do quanto há no universo para despertar a nossa admiração e a nossa gratidão, há, felizmente, multidões entre nós que os compreendem e ensinam. Mas acredito não ter sido suficientemente considerado o quanto é evidente, em todo o sistema da criação, o propósito de Deus de que sejamos frequentemente afetados pelo Medo; não o medo repentino, egoísta e desprezível do perigo imediato, mas o medo que surge da contemplação de grandes forças em ação destrutiva e, geralmente, da consciência da presença da morte. Nada me parece mais notável do que a variedade de maravilhas cênicas que despertam pavor na imaginação, em uma infinidade de casos, quando o perigo real é comparativamente pequeno; de modo que a impressão máxima possível de assombro será produzida nas mentes de todos, embora o sofrimento direto seja infligido a poucos. Considere, por exemplo, o efeito moral de uma única tempestade. Talvez duas ou três pessoas morram no espaço de cerca de 160 quilômetros quadrados. Suas mortes, desvinculadas do cenário da tempestade, produziriam pouco mais do que uma tristeza momentânea nos corações ocupados dos vivos. Mas a preparação para o Juízo por todo aquele poderoso agrupamento de nuvens; pela indagação das folhas na floresta, em sua quietude aterrorizada, sobre qual será a direção dos ventos; pelos sussurros entre os espectadores sobre os anjos destruidores, ao longe, antes de desembainharem suas espadas de fogo; pelo avanço da escuridão fúnebre ao meio-dia, e o estridor da abóbada celeste sob as rodas da carruagem da morte. Em quantas mentes isso não produz uma impressão quase tão grandiosa quanto o testemunho real do destino derradeiro! E quão estranhas são as expressões dos elementos ameaçadores condizentes com a apreensão da alma humana! A cor sinistra, o

som arrastado, irregular e convulsivo, as formas medonhas das nuvens como chamas em levante, todos são tão verdadeiros e fiéis em seu apelo ao nosso instinto de perigo quanto o gemido ou o lamento da própria voz humana é ao instinto de piedade. O terror que despertam em nós não é racional e calculado; é-lhes indiferente mensurar a distância em segundos e medir a probabilidade de acordo com a média. A sombra da nuvem carregada ainda terá seu efeito em nossos corações, e assistiremos à sua passagem como se estivéssemos na eira de Araúna.

E esse é o mesmo caso no que diz respeito a todos os outros fenômenos destrutivos do universo. Do mais poderoso deles ao mais gentil, do terremoto à chuva leve, há que se entender que são acompanhados por certos aspectos de ameaça que aterrorizam os corações de multidões mil vezes mais numerosas do que aquelas que realmente padecem dos ministérios do julgamento; e que, além do medo desses fenômenos de ameaça imediata, há um horror oculto e sutil relativo a muitos aspectos da criação à nossa volta que é frequentemente calculado para despertar em nós pensamentos solenes, mesmo em momentos de quietude e de sossego. Não compreendo o maior dos perigos, por sua forma mais atraente de infidelidade moderna, que, fingindo exaltar a benevolência da Divindade, a degrada em uma infinidade leviana de misericórdia e destruição cega da obra do pecado; e que o faz principalmente ao se deter nas múltiplas manifestações da bondade de Deus diante da criação. Essa bondade, de fato, está presente em toda parte e é sempre visível; mas nunca está desacompanhada. A Ira e a ameaça invariavelmente se mesclam com o amor, e, na solidão extrema da natureza, a existência do Inferno parece-me tão perceptivelmente confirmada por incontáveis manifestações espirituais quanto a do Paraíso. É louvável que nos detenhamos na gratidão pelo desabrochar da flor, pelo cair do orvalho e pela calmaria dos campos verdejantes ao sol; mas o tronco destruído, o ermo desértico, o gemido de ventos desoladores, o rugido dos redemoinhos tenebrosos, ameaçadores e impiedosos dos rios nas montanhas, a solidão solene das charnecas e dos mares, o declínio permanente de toda beleza em escuridão, e de todas as forças em pó; tudo isso não nos comunica nada? Podemos tentar evitar seus ensinamentos com racionalizações sobre o bem que nasce de todo o mal, mas este é um vão sofisma. O bem sucede ao mal como o dia sucede à noite, mas também o mal sucede ao bem. Gerizim e

Ebal, nascimento e morte, luz e trevas, paraíso e inferno compartilham a existência humana e seu Futuro.

E como os pensamentos sobre a escolha que devemos fazer entre ambos nos governam continuamente — não tanto em nossas próprias ações (pois essas devem, em sua maior parte, ser governadas por hábitos e princípios estabelecidos), mas em nossa maneira de considerar a vida de outras pessoas e nossas próprias responsabilidades com respeito a elas —, parece-me, portanto, que o estado mais saudável ao qual a mente humana pode ser elevada é o estado capaz do amor e do assombro mais intensos; e isso nós aprendemos até mesmo nos momentos de descanso, uma vez que a empolgação do prazer simples que nossas mentes buscam com maior avidez quando têm a disposição ideal é aquela que surge da contemplação da beleza ou do terrível. Temos sede de ambos e, de acordo com a intensidade e com o tom dos nossos sentimentos, desejamos vê-los em formas nobres ou ordinárias. Dessa maneira, há uma beleza Divina e uma terribilidade ou sublimidade que a ela se equiparam em nível, e esses são os temas da arte mais elevada; e há uma beleza ordinária ou ornamental, e uma terribilidade ordinária que a ela se equipara em nível, e esses são os temas da arte grottesca. E o estado de espírito no qual a forma terrível do grotresco se desenvolve é aquele que, de alguma maneira irregular, se detém em certas condições de terribilidade cuja profundidade total ainda é inexplorada.

## CHARLOTTE PERKINS GILMAN

(1860-1935)

Charlotte Perkins Gilman foi uma escritora, editora e ativista estadunidense. Vinda de uma família pobre, casou-se em 1884 com o artista Charles Stetson e teve sua única filha. Seu espírito inquieto, contudo, não se adaptou à rotina doméstica, e ela caiu em depressão, agravada pela maternidade e pelo casamento. Separou-se de seu marido em 1888 e, após o divórcio, mudou-se para Pasadena, Califórnia, onde começou a escrever poemas e contos para diversos periódicos. Sua trajetória foi marcada pelo envolvimento com movimentos reformistas, tornando-a figura eminente nas lutas sociais.

Na esfera da não ficção, a autora conta com um expressivo acervo, tendo escrito sobre temas como ética, trabalho e a interseção entre gênero, economia e religião. Como editora, destacou-se sua atuação no periódico *The Forerunner* (1909-1916). Entre suas produções ficcionais, há romances, poesias, novelas e peças, e uma de suas obras mais aclamadas é “O Papel de Parede Amarelo” (1892), conto frequentemente antologizado em coleções de narrativas de terror psicológico.

Para esta coletânea, optamos por traduzir um curtíssimo ensaio publicado na revista *The Forerunner* em outubro de 1913 — mais de vinte anos, portanto, após a publicação de seu célebre conto. No artigo, Gilman atesta os elementos autobiográficos da obra — o episódio de colapso nervoso ocorrido nos primeiros anos de seu casamento — e discorre sobre como o absurdo tratamento que lhe foi prescrito por um notável médico quase a conduziu à loucura de fato.

## POR QUE EU ESCREVI “O PAPEL DE PAREDE AMARELO”?

*Charlotte Perkins Gilman*

Tradução de Jessica Wilches  
Ziegler de Andrade  
Revisão técnica de Júlio França

Muitos e muitos leitores me fizeram essa pergunta. Quando o conto foi publicado pela primeira vez, na *New England Magazine*, por volta de 1891, um médico de Boston protestou no *The Transcript*. “Uma narrativa assim não deveria ser escrita”, disse ele, “pois pode levar à loucura qualquer um que a leia.”

Outro médico, no Kansas, creio eu, escreveu-me para dizer que era a melhor descrição de insanidade incipiente que ele já vira, e — pedindo desculpas — perguntou-me se eu já estivera lá.

Ora, a história do conto é a seguinte:

Durante muitos anos sofri de um grave e contínuo colapso nervoso tendendo à melancolia — e mais. Por volta do terceiro ano dessa aflição, com fé devota e uma tênue esperança, consultei-me com um notável especialista em doenças nervosas, o mais conhecido no país. Este sábio homem colocou-me acamada e aplicou-me a cura de repouso. Meu corpo, ainda saudável, respondeu tão prontamente que ele concluiu que não havia nada de errado comigo e me mandou para casa com o solene conselho: “viver uma vida tão doméstica quanto possível”, “ter apenas duas horas de vida intelectual por dia” e “nunca mais tocar em caneta, pincel ou lápis enquanto vivesse”. Isso ocorreu no ano de 1887.

Fui para casa e obedeci a essas instruções por cerca de três meses, e cheguei à beira da ruína mental.

Então, valendo-me do que me havia sobrado de inteligência e com a ajuda de uma amiga sábia, mandei para o espaço o conselho do notável especialista e voltei a trabalhar — trabalho, a vida normal de todo ser humano; trabalho, no qual há alegria, crescimento e ocupação, sem o qual nos tornamos desvalidos e parasitas... e finalmente recuperei alguma medida de capacidade.

Sendo naturalmente levada a me alegrar por ter escapado por pouco dessa situação, escrevi “O Papel de Parede Amarelo”, com seus enfeites e acréscimos para dar conta da ideia (nunca tive alucinações ou vi problemas na decoração das paredes de minha casa). Enviei uma cópia para o tal médico que quase me levava à loucura, mas ele nunca acusou o recebimento.

O livrinho é apreciado por médicos e reconhecido como um bom exemplar de um tipo de literatura. Pelo que sei, salvou uma mulher de um destino semelhante — ele aterrorizou de tal forma seus parentes, que eles a deixaram sair para realizar suas atividades normais, e ela se recuperou.

Mas o melhor resultado foi que, muitos anos depois, contaram-me que o grande especialista admitira aos amigos ter alterado seu tratamento da neurastenia após a leitura de “O Papel de Parede Amarelo”.

A intenção não era enlouquecer as pessoas, mas sim evitar que enlouquecessem, e nisso o conto teve êxito.

## HORACIO QUIROGA

(1878-1937)

Horacio Quiroga foi um escritor e jornalista uruguaio que se distinguiu por seus contos de teor gótico em ambientes selváticos. Nascido de uma família de classe média, sua vida foi marcada por tragédias: a morte de seu pai, que acidentalmente atirou em si mesmo durante uma caçada; a morte de seu padrasto, que se suicidou com um tiro na cabeça; a morte de um de seus amigos, causada pelo próprio autor enquanto inspecionava uma arma antes de um duelo; e o suicídio de sua primeira esposa. Assombrado pela culpa e pelo luto, o uruguaio encontraria mais tarde conforto na selva de Misiones, na Argentina, que acabou por se tornar o espaço narrativo de boa parte de seus trabalhos.

O interesse de Quiroga pela poesia começou aos vinte e dois anos, após descobrir as obras de Leopoldo Lugones e Edgar Allan Poe. Envolveu-se, assim, com diversas formas de expressão poética, como o pós-romantismo, o simbolismo e o modernismo. Seu estilo, entretanto, foi alterado permanentemente na selva e se beneficiou dos conhecimentos sobre a cultura rural. A obra mais prestigiada do autor é a coletânea *Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte* (1917), na qual Quiroga delineia temáticas de doenças mentais e estados alucinatorios em meio a ambientes naturais tão fantásticos quanto assombrosos.

“Sadismo-Masochismo” foi o texto que optamos por traduzir para esta antologia. Publicado em 3 de janeiro de 1900 na *Revista del Salto*, o texto é uma curiosa mescla de ficção e artigo, em que Quiroga e seu amigo Alberto Brígnole refletem sobre as duas contraditórias “nevroses” que dão nome ao ensaio, procurando compreender as sinuosas relações entre o prazer e a dor na psique humana.

# XXXV SADISMO-MASOQUISMO

Horacio Quiroga

Tradução de Pedro Sasse  
Revisão técnica de Magda Oliveira

Seu primeiro pensamento ao despertar foi a mulher. Tinha por ela, há algum tempo, uma obsessão contra a qual lutava valerosamente, mas sem resultado.

Era uma nevrose que vinha se desenvolvendo insidiosamente em meio ao cansaço das demais coisas que preenchiam sua vida. Refinado em suas ideias e sentimentos, chegou a quintessenciá-las de tal modo, que se tornaram sutis ao ponto de já não ocuparem espaço algum em seu cérebro. Perdia-se quando divagava, em nebulosidades, em abstrações gigantescas: já não eram mais apenas raciocínios atrevidos; abandonava-se à inércia de sua fantasia, influenciado pelo *Spleen* e pelo cansaço daquilo que é humano; e, assim, sonhando, pouco a pouco, ia se espiritualizando mais e mais, esquecia o sustento do seu corpo. Ascendia, elevava-se alto, cada vez mais alto, flutuava no éter, chegava aos últimos mundos siderais. Vislumbrava em um estremecimento de desejo e espanto as sombras do inabitado, queria precipitar-se ali, *no nada final*, e então caía, alienado, retornava à realidade para voltar a sonhar novamente em sua eterna luta, em sua porfia tenaz de espiritualização e nirvana.

Mas a renovação diária dessas sensações quintessenciais produziu nele, forçosamente, a sensação suprema *do vazio de sua vida*. E, então, quis *viver realmente* e pensou na mulher.

Ó, a realidade de um corpo que se abraça, a vibração de uma carne que arde! Dedilhar um corpo como a uma lira e, depois, excitado com a vibração, romper as cordas!

Via-se em delinquentes imagens de luxúria: seus braços ro-deavam a cintura em um abraço de polvo; seu tórax, dilatando-se a sacudidas, como uma onda golpeava o seio; suas pernas enros-cavam-se como víboras ao redor das coxas, que se punham roxas; sua boca, como sanguessuga, se prendia às carnes, chupando o sangue; e sua face, e seus braços e seu peito, e seu ventre, e suas pernas, e suas coxas, em um contato de fogo, eram agitados por trepidações convulsivas, por tremores agitantes, por sobressal-tos musculares até os estremecimentos do espasmo final.

Ó, os apetites da besta: o bico do abutre e o salto do tigre.

O diapasão subia cada vez mais.

Via-se em molóquicas<sup>1</sup> imagens de devoção cruel: agarrava-lhe o pescoço com as mãos convulsas e o espremia; vociferava com sua voz gutural — a garganta enrouquecida — em um delírio ansioso; seus braços eram delirantes patas de fera, e alicates seus dedos, e suas unhas garras; seus olhos injetados, com uma lividez de alegria selvagem, gesticulavam raivas, e sua boca salivante, entreaberta, como uma hidra, saltava à nuca, à bochecha, ao lábio — chupava, mordida, feria, abria poços, gozava na destruição, na dor, no grito da impotente vítima.

Ó, os apetites da besta: o bico do abutre e o salto do tigre.

\* \* \*

É um atavismo de raça indicada pela mancha lívida que o açoite demarcou com um eterno brasão de servidão?

É uma fatal reminiscência de cesarismo, de nevrose aventina<sup>2</sup> legada à história como um assombro, e à carne como uma constante necessidade de ser flagelada?

1 Referência ao deus amonita Moloque, tido como demônio pela tradição cristã. (N. T.)

2 Relativa a Aventino, um dos reis de Alba Longa e ascendente de Rômulo e Remo, fundadores míticos de Roma. (N. T.)

É um desvio da raça, uma inviril atrofia da pata predatória, uma hostil consagração da voluptuosidade por meio da dor e da hemorragia?

É um hino de glória da carne mortificada, esmagada, apunha-lada, divinizada sob o calcanhar, dolorosa e triunfante?

É a vergonha da suprema forma de degeneração, o gozo vencedor e trêmulo entre a equimose e o pontapé?

De uma ou outra maneira, a verdade existe como o tipo, como a família, como uma mística lassidão na exasperação de todo martírio. A irritação da alma pede a perfuração na matéria; a virilidade extravasada chama à afronta sobre a carne incapaz: sobre o corpo arrastado, humilhado, revolvido, implorante, aberto à crispação da unha, a expressão esboça um delírio budista, um acre prazer de âmago provocado, um altivo sofrimento de carne imperial castigada, sobre a qual cai, sacrilegamente, a redenção em forma de hostilidade, a satisfação no ser íntimo e o açoite no dorso.

O masoquista é um ser estranho, invertido, depoente,<sup>3</sup> cuja consciência é despertada pelo nervo<sup>4</sup> da vara, e cuja bizarra inervação mede o ângulo de sua superioridade segundo o arqueamento dos rins.

Tem fé na dor, na vergonha, no gozo e na pisada. Sua alma pressente o heroísmo quando a bota está suspensa sobre seu esterno. Rememora uma dinastia de césares; e, através dos séculos, uma muda flagelação de raça predestinada ao abrandamento, cuja dramática flexão expõe o estigma em suas vértebras afiadas, e cujo torso tiritante clama pela lividez do cnuete.<sup>5</sup>Leva em seus nervos e em sua memória a trágica exaltação de um sacerdote fetichista sob a meia-lua de um céu do Egito. Um infinito desejo de ser pisoteado arrasta sua leonina ferocidade pela trajetória que há de traçar a carroça estridente. No Norte, uma longa caravana de

3 Diz-se do verbo de caráter passivo com sentido ativo. Aqui, parece haver uma pluralidade de sentidos, apontando tanto esse caráter ambíguo do masoquista quanto o sentido de deposição. (N. T.)

4 No sentido, também, de vigor. (N. T.)

5 Tipo de chicote russo utilizado em açoites punitivos. (N. T.)



eunucos dessangram por seus quadríceps imortais — em lentas efusões — a graça masoquista e africana de sua carne negra.

De noite, ante a inconfessável luz da alcova, seu tórax expõe a linha incisiva de seus músculos quebrados; suas chagas põem uma mancha de rubi no azul extravasado de sua epiderme; seus lábios pingam amargas poções, sua garganta deglute acres libações; seus olhos se injetam em sangue como uma congestão; seus braços se arqueiam como um espasmo; suas fossas nasais se abrem e tremem como uma tentação de crime; suas feridas florescem como erupções; seus desejos se repetem como arcadas; sua carne chama ao açoite, e sua consciência de gozador brilha impávida e inocente sobre tudo isso.

E quando, já surgindo o dia, o acesso enxuga seus últimos suores, e o espírito absorveu silenciosas morfins, um raio de sol ardente desperta o sonho, uma equatorial alucinação de areal africano, cujas areias indicarão pontos de fogo sobre o corpo nu, e sobre cuja pele nostálgica e tímida o flagelo de um chefe de harém descarregará indiferentes golpes, rígidos golpes, impassíveis golpes, que uma longa fila de eunucos de semblantes desolados contemplarão com inveja, às portas de um harém, sob a sufocante expansão de um sol do Egito.

Alberto Brignole  
Horacio Quiroga  
Salto, 29 de dezembro de 1899



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Parte um – Medo, terror, horror

**“Sobre o Prazer Derivado de Objetos de Terror” [1773]** (John Aikin e Anna Laetitia Barbauld)

AIKIN, John; AIKIN, Anna Laetitia. On the Pleasure Derived from Objects of Terror. In: CLERY, E. J.; MILES, Robert (ed.). *Gothic Documents: A Sourcebook, 1700-1820*. Manchester, NY: Manchester University Press, 2000. p. 127-132.

**“Do Sobrenatural na Literatura” [1826]** (Ann Radcliffe)

RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry. *New Monthly Magazine*, New York, v. 16, n. 1, p. 145-152, jan. 1826.

**“O Horror Sobrenatural na Literatura” [1927]** (H. P. Lovecraft)

LOVECRAFT, H. P. Supernatural Horror in Literature. In: LOVECRAFT, H. P. *H. P. Lovecraft: The Complete Fiction*. New York: Barnes & Noble, 2010. p. 1041-1044.

**“O Mal-Estar na Civilização” [1930]** (Sigmund Freud)

FREUD, Sigmund. Das Unbehagen in der Kultur. In: FREUD, Sigmund. *Studienausgabe Band IX*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1974.

**A Descendência do Homem [1871]** (Charles Darwin)

DARWIN, Charles. Chapter III: Comparison of the Mental Powers of Man and the Lower Animals. In: DARWIN, Charles. *The Descent*

of *Man*: and Selection in Relation to Sex. New York: D. Appleton and Company, 1889. p. 69, 71-72.

### Parte dois – Precursores

**Do Cidadão [1642]** (Thomas Hobbes)

HOBBS, Thomas. *De Cive*: Philosophical Rudiments Concerning Government and Society. Editado por Howard Warrender. Oxford: Clarendon Press, 1983.

**“Sobre o Medo” [1588]** (Michel de Montaigne)

MONTAIGNE, Michel de. De la Peur. In: MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*. Texto estabelecido por P. Villey e V. L. Saulnier. Paris: PUF, 1965.

**“Sobre a Crueldade” [1588]** (Michel de Montaigne)

MONTAIGNE, Michel de. Sur la Cruauté. In: MONTAIGNE, Michel de. *Montaigne à l'essai*: Livre II. Texto estabelecido por Guy de Pernon. Paris: Éditions Glyphe, 2009. p. 125-141.

**Os Fundamentos da Crítica em Poesia [1704]** (John Dennis)

DENNIS, John. What the Greater Poetry Is, What Enthusiasm Is. In: DENNIS, John. *The Grounds of Criticism in Poetry*. London: Strahan & Lintott, 1704.

**Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo [1757]** (Edmund Burke)

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edição, introdução e notas por Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 1990.

### Parte três – O gótico

**Prefácio à primeira edição de O Castelo de Otranto [1764]** (Horace Walpole)

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. Gloucestershire: Non-such Publishing, 2007. p. 12-14.

**“Sobre o Governo da Imaginação”, “Sobre a Superstição do Gótico” e “Sobre Objetos de Terror” [1798]** (Nathan Drake)

DRAKE, Nathan. On the Government of the Imagination; on the Frenzy of Tasso and Collins. In: DRAKE, Nathan. *Literary Hours: or Sketches Critical and Narrative*. London: Sudbury, 1800. v. 1. p. 51-72.

DRAKE, Nathan. On Gothic Superstition; Ode to Superstition. In: DRAKE, Nathan. *Literary Hours: or Sketches Critical and Narrative*. London: Sudbury, 1800. v. 1. p. 137-149.

DRAKE, Nathan. On Objects of Terror. In: DRAKE, Nathan. *Literary Hours: or Sketches Critical and Narrative*. London: Sudbury, 1800. v. 1. p. 353-374.

**A História de Terror [1921]** (Edith Birkhead)

BIRKHEAD, Edith. Chapter 1: Introductory. In: BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. London: Biblio-Bazaar, 2006.

**“Romance Gótico” [1921]** (Virginia Woolf)

WOOLF, Virginia. Gothic Romance. In: WOOLF, Virginia. *Granite and Rainbow*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1958. p. 57-60.

**“Heróis e Monstros” [1935]** (Ellen Glasgow)

GLASGOW, Ellen. Heroes and Monsters. *The Saturday Review of Literature*, New York, v. 12, n. 1, p. 3-4, 4 May 1935.

### Parte quatro – Romantismo sombrio

**Prefácio à terceira edição [1831] de Frankenstein** (Mary Shelley)

SHELLEY, Mary. Introduction. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*. 3rd. ed. Revised, corrected, and illustrated with a new introduction by the author. London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831.

**“Sobre Fantasmas” [1824]** (Mary Shelley)

SHELLEY, Mary. On Ghosts. *The London Magazine*, London, v. 9, p. 253-256, 9 Mar. 1824.

**Prefácio a Cromwell [1827]** (Victor Hugo)

HUGO, Victor. Cromwell. In: HUGO, Victor. *Théâtre: Cromwell, Hernani*. Paris: Librairie Ollendorff, 1912. p. 7-51. (Œuvres complètes, t. 1, v. 23).

**“A Filosofia da Composição” [1846]** (Edgar Allan Poe)

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: POE, Edgar Allan. *Poems and Essays*. New York: Everyman’s Library, 1977. p. 163-177.

**“O Demônio da Perversidade” [1845]** (Edgar Allan Poe)

POE, Edgar Allan. The Imp of the Perverse. In: POE, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2010. p. 716-719.

**Parte cinco – A decadência****“O Pintor da Vida Moderna” [1863]** (Charles Baudelaire)

BAUDELAIRE, Charles. Le Peintre de la vie moderne. In: BAUDELAIRE, Charles. *L’art romantique*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. p. 99-111. (Œuvres complètes de Charles Baudelaire, t. 3).

**“O Monstro” [1889]** (J.-K. Huysmans)

HUYSMANS, J.-K. Le Monstre. In: HUYSMANS, J.-K. *Certains*. Paris: Librairie Plon, 1908. p. 137-154.

**“Teoria da Decadência” [1883]** (Paul Bourget)

BOURGET, Paul. Théorie de la Décadence. In: BOURGET, Paul. *Essais de Psychologie contemporaine: Baudelaire, M. Renan, Flaubert, M. Taine, Stendhal*. 3e. ed. Paris: Alphonse Lemerre, 1885. p. 23-32.

**Prefácio a As Flores do Mal [1868]** (Théophile Gautier)

GAUTIER, Théophile. Charles Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. p. 1-75. t. 1.

**Prefácio a O Retrato de Dorian Gray [1891]** (Oscar Wilde)

WILDE, Oscar. The Preface. In: WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., 1913. p. 5-6.

**Parte seis – Literatura e sobrenatural****Prefácio a A Outra Volta do Parafuso [1908]** (Henry James)

JAMES, Henry. Preface. In: JAMES, Henry. *The Aspern Papers; The Turn of the Screw; The Liar; The Two Faces*. London: Macmillan & Co., 1922. p. xvi-xxv.

**Introdução a Fantasmagorias e Maravilhas [1924]** (M. R. James)

JAMES, M. R. Introduction. In: JAMES, M. R. *Ghost and Marvels*. London: Hazell, Watson & Viney, 1924.

**Prefácio a Hauntings: Fantastic Stories [1890]** (Vernon Lee)

LEE, Vernon. Preface. In: LEE, Vernon; MAXWELL, Catherine; PULHAM, Patricia. *Hauntings: and Other Fantastic Tales*. Peterborough, ON: Broadview Press, 2006. p. 37-40.

**“As Histórias de Fantasmagorias de Henry James” [1921]** (Virginia Woolf)

WOOLF, Virginia. Henry James’s Ghost Stories. *The Times Literary Supplement*, London, n. [1040], p. [849-850], 22 Dec. 1921.

**“A Ciência Sobrenatural” [1917]** (Dorothy Scarborough)

SCARBOROUGH, Dorothy. Supernatural Science. In: SCARBOROUGH, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1917.

**Parte sete – Monstruosidades e perversões****A Filosofia na Alcova [1795]** (Marquês de Sade)

SADÉ, Marquis de. *La Philosophie dans le boudoir*. Londres: Aux dépens de la Compaigne, 1795. t. 1.

**“Sobre o Assassinato, Considerado Uma das Belas-Artes” [1827]**  
(Thomas de Quincey)

QUINCEY, Thomas de. On Murder, Considered as One of the Fine Arts. In: QUINCEY, Thomas de. *De Quincey: A Selection of His Best Works*. London: David Stott, 1889. v. 2. p. 1-65.

**“Renascença Grotesca” [1853]** (John Ruskin)

RUSKIN, John. Grotesque Renaissance. In: RUSKIN, John. *The Stones of Venice*. New York: John Wiley & Sons, 1881. v. 3.

**“Por Que Escrevi ‘O Papel de Parede Amarelo’” [1913]** (Charlotte Perkins Gilman)

GILMAN, Charlotte Perkins. Why I Wrote “The Yellow Wallpaper” *The Forerunner*, New York, v. 4, n. 10, p. 271, Oct. 1913.

**“Sadismo-Masoquismo” [1900]** (Horacio Quiroga)

BRÎGNOLE, Alberto; QUIROGA, Horacio. Sadismo-Masoquismo. *Revista del Salto*: semanario de literatura y ciencias sociales, Salto Oriental, ano 1, n. 17, p. 135-137, 3 enero 1900.

## ORGANIZADORES E TRADUTORES

**Aidana Schons** é tradutora, escritora, professora, pesquisadora e bacharel em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**Amanda Leonardi** é doutoranda e mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde trabalha como servidora. Também é escritora de ficção e pesquisadora de literatura gótica, com foco em psicanálise e Edgar Allan Poe.

**Ana Giulia Mussury** é graduanda em Letras (Inglês/Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É bolsista de iniciação científica PIBIC/UERJ no projeto de pesquisa Poéticas do Mal: a literatura de medo no Brasil e é membro da Tênebra: biblioteca digital de narrativas obscuras brasileiras.

**Ana Paula Araujo** é doutora e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É integrante do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e pesquisa literatura gótica, literatura feminina em língua inglesa e literatura feminina brasileira.

**Ana Resende** é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com bolsa da CAPES e mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Tem interesse na literatura gótica finissecular, em histórias de fantasmas e na literatura brasileira do entreguerras.

**Claudio Zanini** é professor de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É membro

da International Gothic Association, do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL, do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq), líder do núcleo de estudos G.H.O.S.T. (Gótico, Horror, Onírico, Sobrenatural, Terror) e diretor de programações do projeto Progressive Connexions (Oxford, Inglaterra).

**Daniel Augusto P. Silva** é professor adjunto de Língua e Literatura Francesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É doutor e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela mesma universidade, onde também realizou uma especialização em Tradução em Língua Francesa.

**Diorgi Giacomolli** é doutorando em Sociedade, (Inter)textos Literários e Tradução nas Línguas Estrangeiras Modernas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre na mesma linha, e membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). Graduado em Letras (Inglês) e pós-graduado em Ensino de Língua Inglesa pela ULBRA-RS, tem mais de dezessete anos de experiência como professor particular e tradutor de língua inglesa.

**Everton Gehlen Batista** é bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Trabalha com tradução e revisão de textos em português e inglês. Tem interesse na interface entre literatura e linguística, em especial nos estudos benvenistianos.

**Gabriel Mayer** é tradutor, escritor, pesquisador e bacharel em Letras (Tradução Português/Inglês) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e em Produção Audiovisual na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

**Hélder Brinate** é doutorando em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sendo bolsista do Programa Doutorado Nota 10 da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), e mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) pela mesma universidade.

**Isabella Daemon** é professora de português, francês e suas literaturas, e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

**Jéssica Paula Garcia** é mestranda em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bolsista da CAPES e licenciada em Letras (Inglês) pela mesma universidade. É membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e do núcleo de estudos G.H.O.S.T. Suas áreas de interesse são literatura vitoriana, cinema coreano, Shirley Jackson e estudo de recepção dos clássicos, em especial mitologia grega.

**Jessica Wilches Ziegler de Andrade** é poeta, escritora, doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em Letras pela mesma universidade e bacharel em Direito pela UNIRIO.

**João Pedro Bellas** é professor de Filosofia no Colégio Pedro II e doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua principalmente nos campos de Literatura Comparada, Teoria Literária, Estética e Filosofia da Arte. Sua pesquisa tem como objetos o gótico e o sublime e suas transformações na contemporaneidade.

**Júlio França** é professor associado de Teoria da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador do CNPq e bolsista Prociência (UERJ/FAPERJ), é ainda editor do periódico *Abusões* e coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq).

**Lais Alves** é mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e bacharel em Letras (Inglês/Literaturas) pela mesma universidade. Também é integrante do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (CNPq/UNESP), coordenado pelo prof. dr. Aparecido Rossi.

**Laura Cardoso** é preparadora, revisora de textos e graduanda em Letras (Inglês/Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Faz iniciação científica no projeto de pesquisa Poéticas do Mal: a literatura de medo no Brasil e é membro da Tênebra: biblioteca digital de narrativas obscuras brasileiras.

**Lucas G. Pick** é tradutor, bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membro do núcleo de

estudos G.H.O.S.T. Seus interesses de pesquisa incluem estudos de literatura, cinema de horror e poesia.

**Lucélia Magda Oliveira da Silva** é mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com bolsa da FAPEMA. Também é licenciada em Letras (Português/Espanhol) pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

**Luciano Cabral** é doutor e mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi professor substituto de Literatura Norte-Americana na UERJ e pesquisador visitante na Ohio State University. É membro dos grupos de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq/UERJ) e Escritos Suspeitos (CNPq/UFF).

**Mariana Warrak** é especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professora de Língua Portuguesa do município do Rio de Janeiro.

**Marina Sena** é professora, tradutora e doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autora da dissertação *O Gótico-Naturalismo na Literatura Brasileira Oitocentista* (2017) e da tese *O Gótico nas Novelas de Lúcio Cardoso* (2021).

**Nicole Ayres** é professora de francês, escritora e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com bolsa da CAPES e orientada pela prof.<sup>a</sup> dra. Carla Portilho. Sua pesquisa foca a obra de Marquês de Sade, da qual derivou o conceito de sadismo.

**Oscar Nestarez** é escritor, tradutor e pesquisador da literatura de horror. Entre seus principais trabalhos estão o romance *Bile Negra* (Pyro), a coletânea *O Breu Povoado* (Avec) e a coorganização, junto a Júlio França, de *Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]* (Fósforo). Também é colunista da revista *Galileu* e membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq).

**Pedro Sasse** é doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e membro dos grupos de pesquisa (CNPq) Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal,

Estudos do Gótico, Interferências: literatura e ciência, e Distopia e Contemporaneidade.

**Vitor Fernandes** é mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membro do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e do núcleo de estudos G.H.O.S.T. (Gótico, Horror, Onírico, Sobrenatural, Terror). Suas áreas de interesse são os estudos de cinema, de literatura, do gótico e de gênero.

**Zadig Gama** é professor substituto de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal Fluminense (UFF) e pós-doutorando em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É membro do grupo de pesquisa Arte Realidade Sociedade (ARS), da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), e coordenador do grupo de leitura Choix Goncourt du Brésil (Ambassade de France au Brésil/UFF).

Copyright © 2024

Editora ACASO CULTURAL

Coordenação:  
Catarina Amaral  
Pedro Sasse

Organização:  
Claudio Zanini  
Júlio França  
Oscar Nestarez

Projeto gráfico e capa:  
Pedro Sasse

Revisão:  
Laura Cardoso

Conselho consultivo:

Alexander Meireles da Silva (UFG)  
Ananda Machado (UFRR)  
André C. de Almeida Cardoso (UFF)  
Anita Moraes (UFF)  
Júlio França (UERJ)  
Marcelo Diniz (UFRJ)  
Marcio Markendorf (UFSC)  
Marcio Tavares d'Amaral (UFRJ)  
Paulo da Costa e Silva (UFRJ)  
Silvio Renato Jorge (UFF)  
Stefania Chiarelli (UFF)  
Susana Kampff Lages (UFF)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

As Artes do mal [livro eletrônico] : textos  
seminais / orgs. Claudio Zanini, Júlio  
França, Oscar Nestarez. -- 2. ed. --  
Rio de Janeiro : Acaso Cultural, 2024.  
PDF

Vários autores  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-85122-12-2

1. Bem e mal 2. Literatura - Crítica e  
interpretação 3. Textos - Coletâneas I. Zanini,  
Claudio. II. França, Júlio. III. Nestarez, Oscar.

---

24-200846

CDD-869.98

---

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Textos : Coletâneas : Literatura brasileira 869.98

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

