

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**VESTÍGIOS DO GÓTICO NOS CONTOS DE  
LYGIA FAGUNDES TELLES**

Lorena Sales dos Santos

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes

Brasília  
2010

**LORENA SALES DOS SANTOS**

**VESTÍGIOS DO GÓTICO NOS CONTOS DE  
LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação / Curso de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Carla  
Moreira Schwantes

**Brasília  
2010**

**LORENA SALES DOS SANTOS**

**VESTÍGIOS DO GÓTICO NOS CONTOS DE  
LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação / Curso de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes

**Aprovado por:**

---

Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL-UnB) - Orientadora  
Presidente da Banca

---

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL-UnB)  
Examinador Interno

---

Prof. Dr. Rildo Cosson (CEALE-UFMG)  
Examinador Externo

---

Profa. Dra. Cristina Stevens (TEL-UnB)  
Suplente

**Brasília/DF, 15 de Julho de 2010**

*Ao Roberto, parceiro no amor e no crescimento;  
à minha mãe, Cilene, que, com muito carinho, abriu as  
portas do mundo da literatura para mim; ao meu filho  
Cícero, cuja breve passagem me mostrou que na vida  
devemos ir sempre em busca do que amamos; e à minha  
filha Luiza, luz da minha vida, que me inspira todos os dias  
a ser sempre melhor.*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes, pela orientação inteligente e generosa, pela amizade e serenidade.

Ao meu amado Roberto, por ser o melhor parceiro de jornada que se pode encontrar, pelo apoio, pela fé na minha capacidade e pela leitura atenta das versões preliminares desta dissertação.

À minha amada filha, Luiza, pelo carinho essencial, e pela paciência e respeito às horas de trabalho da mamãe, impressionantes para uma criança de quatro anos.

Aos meus pais, por terem sempre me dado tantas oportunidades e me possibilitarem crescer com senso crítico e liberdade de escolha.

Ao amigo Pablo, que mesmo no momento da escrita de sua dissertação, auxiliou-me na obtenção de bibliografia fundamental para o trabalho.

Aos professores doutores Adalberto Müller, João Vianney Cavalcanti Nuto e Regina Dalcastagnè que me auxiliaram no meu desenvolvimento como pesquisadora.

A todos os colegas de mestrado e doutorado, especialmente Larissa Araújo Dantas, Marcius Fabiani B. de Souza, Sérgio Kneipp, José Reynaldo de Salles Carvalho, Francismar Ramirez Barreto e Paula Francinetti da Silva; pela troca de ideias e presença inteligente.

Aos funcionários do TEL, pela presteza, carinho e amizade.

À Liana Aragão, pelo apoio na decisão inicial.

Às minhas amigas, por serem a família que eu escolhi.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>7</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>8</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1 Os caminhos subterrâneos do Gótico: fundamentos teóricos .....</b>	<b>11</b>
1.1 Polissistemas, sistema literário e leis de interferência literária.....	11
1.2 O Gótico e suas características.....	29
1.2.1 Histórico.....	29
1.2.2 Elementos e características .....	31
1.3 Gótico, literatura e gênero.....	48
1.3.1 Questões de representação feminina .....	48
1.3.2 O Gótico feminino.....	55
<b>Capítulo 2 A Análise dos Contos .....</b>	<b>58</b>
2.1 Contos em que a opressão é o eixo da narrativa .....	60
2.2 Contos em que a metamorfose é o elemento do sobrenatural.....	91
2.3 Contos que transitam entre dimensões.....	110
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>136</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>144</b>
<b>ANEXO I - Elementos góticos dos contos em que a opressão é o eixo da narrativa .....</b>	<b>150</b>
<b>ANEXO II - Elementos góticos dos contos em que a metamorfose é elemento do sobrenatural.....</b>	<b>153</b>
<b>ANEXO III - Elementos góticos dos contos que transitam entre dimensões....</b>	<b>156</b>

## RESUMO

DOS SANTOS, L. S. **Vestígios do Gótico nos Contos de Lygia Fagundes Telles**. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

Por seu caráter próximo ao que veio a chamar-se Cultura de Massa, o Gótico chegou a ser considerado um gênero menor. Efetivamente, surgiu como reação ao autoritarismo do Estado e da lógica iluminista, no século XVIII, sendo resultante do ambiente de convulsões sociais relacionado às revoluções burguesa e industrial. O Gótico adotou como tema aquilo que era negado pelo Iluminismo: o espaço feminino, a sexualidade, o terror, o sobrenatural, a repressão e a transgressão. Após um período de intensa produção, foi considerado pela Crítica como um gênero morto no século XIX.

O presente trabalho vale-se do conceito de Teoria Polissistêmica de Itamar Even Zohar (1990) para rejeitar essa idéia do Gótico como gênero morto, observando a interferência desse gênero, a partir de seu sistema periférico do polissistema da Literatura inglesa, nos contos de Lygia Fagundes Telles, escritora brasileira contemporânea e canônica, portanto, parte de um sistema central da Literatura brasileira.

A verificação da presença de elementos do Gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles aponta para a força e resistência desse gênero, que atravessa oceanos e permanece vivo através dos séculos, justamente por possibilitar a expressão daquilo que é reprimido e socialmente indizível.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Gótico. Teoria Polissistêmica. Lygia Fagundes Telles. Estudos de Gênero.

## ABSTRACT

DOS SANTOS, L. S. **Traces of the Gothic in the short stories by Lygia Fagundes Telles**. 2010. 157 f. Dissertation (Master) – Literature ad Literary Theory Department, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

For its approximation with what came to be called Mass Culture, the Gothic was eventually considered a subgenre. Effectively, it appeared as a reaction to the authoritarianism of the State and illuministic logic, in the 18<sup>th</sup> century, resulting from the environment of social convulsion connected to both the industrial and bourgeois revolutions. The Gothic adopted as its theme that which was denied by the Illuminism: women's space, sexuality, terror, the supernatural, repression and transgression. After a period of intense production, it was considered by the Critics as a dead genre in the 19<sup>th</sup> century.

The present work considers the concept of Polysystem Theory by Itamar Even Zohar (1990) to reject this idea of the Gothic as a dead genre, observing the interference of this genre, from its position in a peripheral system of the polysystem of British Literature, in the short stories by Lygia Fagundes Telles, , a contemporary Brazilian writer, considered a canonic writer, therefore part of a central system of the Brazilian Literature.

The observation of the presence of elements of the Gothic in the short stories by Lygia Fagundes Telles points to the force and resistance of this genre, which crosses oceans and remains alive through the centuries, exactly for making it possible to express all that is repressed and socially unspeakable.

Keywords: Brazilian Literature. Gothic. Polysystem Theory. Lygia Fagundes Telles. Gender Studies.

# Introdução

O gênero Gótico surgiu na Inglaterra, no século XVIII, como uma reação à cultura dominante da época, o pensamento Iluminista. Como um contramovimento - uma força revolucionária que apresentava uma nova ordem de pensamento, estilo e tom - o Gótico se mostrou representativo dos diversos tipos de forças que se reuniram com o objetivo de acabar com os ideais racionalistas e destituir a força dominante daquela que ficou conhecida como Idade da Razão.

Como força paralela, o Gótico se permitia lidar com temas ignorados pelos pensadores iluministas. Esses consideravam o homem capaz de entender suas próprias circunstâncias, enquanto o Gótico lidava, justamente, com o medo e o terror de que essa tentativa de entendimento não fosse de fato possível, considerando que talvez: “exista algo inerente à nossa própria mortalidade que nos condene a uma vida de incompreensão, uma vida na qual estejamos para sempre atolados em mistérios e incapazes de escapar da mortal consequência de nossa forma física”<sup>1,2</sup>.

Apesar de parte da crítica literária ter considerado o gênero como extinto no começo do século XIX, o fato de o Gótico lidar com o indizível, com o que surge entre as brechas da razão, com aquilo que é perenemente incompreensível para o ser humano, fez com que o gênero atravessasse séculos e fronteiras geográficas, influenciando e mostrando-se presente por seus estilemas observados em obras contemporâneas do mundo todo, incluindo os contos de Lygia Fagundes Telles, autora brasileira e contemporânea, que constituem o corpus a ser analisado pela presente dissertação.

Com o objetivo de compreender o caminho do Gótico até os contos em foco, nos valeremos da Teoria Polissistêmica de Itamar Even-Zohar e dos seus conceitos de Sistema Literário e Transferência Cultural. Tendo esses conceitos como base, observaremos a presença dos elementos típicos das narrativas góticas nos contos de

---

<sup>1</sup> “... there is something inherent in our very mortality that dooms us to a life of incomprehension, a life in which we are forever sunk in mysteries and unable to escape from the deathly consequence of our physical form”.

<sup>2</sup> PUNTER; BYRON, 2004, p.12, tradução nossa.

Lygia Fagundes Telles, tendo em mente as aproximações e distanciamentos desses elementos com relação às narrativas tradicionais do gênero. Pretendemos também demonstrar o eixo fundamental em torno do qual parecem gravitar esses elementos: a relação desequilibrada de poder entre o masculino e o feminino que se mostra permeada pelo autoritarismo e o temor, necessitando expressar tamanho terror, que apenas um gênero como o Gótico poderia fornecer os recursos adequados.

Sendo assim, para tratar das questões acima mencionadas, a presente dissertação será dividida em dois capítulos.

No primeiro, será realizada a exposição dos conceitos teóricos necessários à proposta desta dissertação, como a Teoria Polissistêmica de Itamar Even-Zohar (1990) e seus conceitos de sistema literário e interferência. Em seguida, serão apresentados um breve panorama histórico do gênero Gótico e as características de seus estilemas clássicos. Por último, serão apresentadas as principais correntes que lidam com os estudos de gênero nas narrativas góticas.

No segundo capítulo, será realizada a análise do *corpus* propriamente dito. Foram selecionados, para o presente estudo, treze contos de Lygia Fagundes Telles, publicados no período de 1949 a 2004 e que, submetidos a uma análise preliminar, apresentaram maior número de elementos pertencentes ao gênero Gótico. É nesse segundo capítulo que se pretende verificar a forte presença dos estilemas góticos na obra da autora e demonstrar o equívoco em se entender o Gótico como “um beco sem saída” no sistema literário a que pertence, visto que mais de um século após seu fim declarado, ele continua influenciando obras contemporâneas. Antes, portanto, de iniciar esta dissertação, ressalta-se que em *The Gothic Flame*, Devendra Varma (1966), grande estudioso do Romance Gótico, afirmou que para que um livro seja considerado valioso na história da literatura, seu valor deve estar muito mais associado à influência que ele exerce sobre outras obras maiores e mais significativas do que a seu valor intrínseco. É, portanto seguindo seu raciocínio que se tenciona mostrar nesse estudo a vida e a força do Gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles, escritos no século XX.

# Capítulo 1 Os caminhos subterrâneos do Gótico: fundamentos teóricos

## ***1.1 Polissistemas, sistema literário e leis de interferência literária***

No primeiro artigo do Volume 11 do periódico *Poetics Today*, "*Polysystem Theory*", Itamar Even-Zohar (1990), expõe sua Teoria Polissistêmica, que consiste no principal referencial teórico da presente dissertação. O autor afirma a respeito de sua teoria que para que os fenômenos semióticos, tais como os padrões de comunicação humanos governados pelos signos (linguagem, cultura, literatura, sociedade), possam ser mais bem entendidos e estudados, eles precisam ser vistos como sistemas, em vez de conglomerados de elementos díspares. A abordagem desses sistemas deve, portanto, ser realizada por meio de uma perspectiva funcionalista que tenha como base a teoria dos sistemas dinâmicos e não a teoria dos sistemas estáticos.

Para diferenciar essas duas teorias aplicadas ao Funcionalismo, Even-Zohar (1990) afirma ser a última relacionada com a tradição saussuriana, concebendo "sistema" como uma rede estática (sincrônica) de relações, na qual o valor de cada item é uma função da relação específica de que faz parte. A teoria dos sistemas estáticos elimina, dessa forma, o fator de sucessão do tempo (a diacronia) do "sistema", deixando o fator histórico excluído dos estudos linguísticos. Apesar de se mostrar limitada, em comparação com a mera coleta de dados positivista, a que se opôs, a abordagem estática proporciona uma visão das condições sob as quais opera um sistema em um determinado momento do tempo e para este propósito pode ser considerada eficiente.

A abordagem dos sistemas dinâmicos, por sua vez, introduz os aspectos históricos na abordagem funcional e considera a operação do sistema tanto em princípio quanto em tempo. A inclusão do aspecto histórico na abordagem funcional acarreta diversas implicações, tais quais:

- A admissão de que tanto a sincronia quanto a diacronia são aspectos históricos, não podendo mais a sincronia ser considerada como estática, visto que a qualquer momento mais de um grupo de fatores diacrônicos opera no eixo sincrônico.
- O entendimento de que um sistema consiste tanto de diacronia como de sincronia, sendo que tanto uma quanto outra consiste por si só em um sistema.
- A ideia de sistemicidade e estruturação não é mais identificada como homogeneidade, podendo um sistema semiótico ser concebido como uma estrutura aberta e heterogênea, raramente um unissistema e, frequentemente, um polissistema.

Even-Zohar descreve então o polissistema como:

"um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se intersectam uns com os outros e em parte se sobrepõem, usando concorrentemente diferentes opções, ao mesmo tempo em que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes"<sup>3, 4</sup>.

O autor afirma que a origem da abordagem funcionalista dinâmica remonta à obra dos Formalistas Russos e Estruturalistas Tchecos e lamenta o fato de a noção de sistema dinâmico ter sido amplamente ignorada pela Linguística e Teoria Literária, resultando em uma associação do Estruturalismo a uma abordagem a-histórica e sincrônica, de estruturas homogêneas e estáticas. O polissistema, dentro dessa abordagem dinâmica, concebe o sistema como heterogêneo e dinâmico, enfatizando a multiplicidade de intersecções e a maior complexidade estrutural envolvida. Trabalhando com sistemas abertos, o nível de análise exaustiva pode ser mais

---

<sup>3</sup> "a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent".

limitado, mas abre espaço para mais "desordem" e para as possibilidades de mudança desses sistemas.

Uma abordagem que não considere os polissistemas, mas apenas um unissistema, em geral desconsidera os sistemas periféricos como extra-sistêmicos, considerando como importante apenas aquilo que pertence à cultura oficial, à língua padrão, à literatura canônica e aos padrões estabelecidos pelas classes dominantes. Esse tipo de abordagem acarreta a não percepção das tensões inerentes à relação dos estratos de um mesmo sistema e dos processos de mudança resultantes dessa relação. Visto que essas relações são desconsideradas do sistema, os processos de mudança têm que ser explicados como invenções individuais de mentes criativas e a mudança efetiva não pode ser interpretada, pois sua natureza não aparece aos olhos do observador.

Para Even-Zohar (1990) o estudo dos sistemas deve considerar sua relação hierárquica dentro do polissistema e a luta permanente entre os vários estratos dessa hierarquia, sendo a vitória de um estrato sobre outro exatamente o que caracteriza a mudança no eixo diacrônico. Por meio de movimentação centrífuga e centrípeta, fenômenos periféricos podem ser trazidos para o centro de um sistema, enquanto outros, centrais, podem ser levados à periferia. Há também a possibilidade de movimentação de um fenômeno a partir da periferia de um determinado sistema, ou mesmo polissistema, para a periferia de outro sistema/polissistema. É esse o caminho percorrido pela literatura gótica inglesa a ser observado na presente dissertação. Essa literatura, pertencente a um sistema literário periférico, migrou para a periferia das Literaturas Norte Americana e Brasileira, por exemplo, em um movimento diacrônico, tendo transferido alguns de seus elementos a obras canônicas dos sistemas literários centrais, tanto dessas nações quanto da própria Inglaterra. Além disso, é possível traçar a influência do gênero Gótico, pertencente ao sistema periférico da literatura popular inglesa, não apenas dentro dos polissistemas literários, mas também em outros polissistemas, relacionados ao que se passou a conhecer como cultura de massa, que utilizam outros suportes, como o cinema e a televisão. Na presente dissertação, todavia, como já observado na introdução, nos restringiremos a observar a presença dos elementos góticos na obra literária da

---

<sup>4</sup> EVEN-ZOHAR, 1990, p.11, tradução nossa.

escritora brasileira contemporânea, Lygia Fagundes Telles, mais especificamente em seus contos.

Even-Zohar (1990) prossegue apontando as oposições entre os diversos estratos como o equilíbrio regulador dos diversos sistemas, aquilo que impede que os sistemas entrem em colapso ou desapareçam. Paradoxalmente, é a pressão de sistemas não-canônicos que promove a sobrevivência de sistemas canônicos, estes evitam a estagnação e evoluem por não poder ignorar as pressões dos sistemas periféricos que ameaçam sua posição. Essa evolução é, por vezes, a única forma de preservação. Quando a pressão dos sistemas periféricos não encontra um canal, geralmente, o sistema canônico ou é gradualmente abandonado com a canonização de outro sistema ou entra em colapso total por meio de uma revolução que o derruba. Sem o estímulo de uma forte "subcultura" ou "cultura popular" qualquer atividade canônica tende a se petrificar, não permitindo que o sistema atenda às novas necessidades da sociedade a qual pertence.

Via de regra, o centro de um polissistema corresponde exatamente ao repertório canônico de maior prestígio. Esse grupo governa então o polissistema, determinando a canonicidade de um certo repertório. Com a determinação do que é canônico, o grupo ou adere às propriedades do repertório por ele canonizado ou as altera, conforme necessário, para manter sua posição central. No caso de falhar nas duas alternativas acima mencionadas, o grupo é afastado por algum outro grupo que lhe toma a posição central, canonizando outro repertório.

O repertório, no sistema literário, é definido por Even-Zohar (1990) como um conjunto de leis e elementos (modelos totais, conectados ou individuais) que governam a produção de texto. O repertório pode ser canonizado ou não, enquanto o sistema a que o repertório pertence pode ser central ou periférico. Quando os repertórios canonizados encontram-se nos sistemas centrais, é possível falar por abreviação em sistemas canônicos e não-canônicos. Apesar de alguns elementos e leis parecerem universalmente válidas desde o surgimento das primeiras literaturas do mundo, um número grande de elementos e leis encontra-se sujeito a alterações em diferentes períodos e culturas e é nesse setor local e temporal do repertório que ocorrem as tensões e lutas no sistema literário ou em qualquer outro sistema semiótico.

A seleção do que é, ou vai ser, canonizado em um repertório não é inerente ao próprio repertório. É fruto de relações sistêmicas que determinam o status de certos objetos e que determinam um conjunto de características que devem ser consumidas por um certo grupo. Pensando assim, a literatura não pode ser considerada como um mero conjunto de textos. É preciso pensá-la como um polissistema do qual textos e repertório são apenas manifestações parciais, explicadas quando se tem em mente as relações sistêmicas que incluem os responsáveis pela produção, o público e as instituições que determinam os valores simbólicos dos textos.

Even-Zohar (1990) apresenta dois tipos diferentes de canonicidade, uma estática, que se refere ao âmbito dos textos e outra, dinâmica, que age no âmbito dos modelos. No primeiro caso, um determinado texto é aceito como produto finalizado, é inserido em um conjunto de textos santificados que a Literatura ou a Cultura pretende preservar. No segundo caso, um determinado modelo literário consegue estabelecer-se como princípio produtivo no sistema por meio de seu repertório. É a canonização dinâmica que de fato gera o cânone (grupo de sobreviventes das lutas pela canonização) e que é crucial para a dinâmica do sistema.

Segundo o autor, quando um repertório se estabelece e todos os seus modelos derivativos são construídos em total acordo somente com o que é permitido por ele, esse sistema é um sistema conservador. Todo produto originário desse sistema será altamente previsível, enquanto qualquer desvio será considerado um ultraje, um produto chamado de secundário. Por outro lado, a expansão e reestruturação de um repertório por meio da introdução de novos elementos, que torna seus produtos menos previsíveis, demonstra a capacidade de inovação desse repertório e do sistema a que pertence.

Even-Zohar (1990) ressalta não ter sido possível observar até o momento a perpetuação de nenhum modelo primário sem que tenham ocorrido modificações estruturais concomitantes, acarretando simplificação do modelo. Isso não implica afirmar que os modelos primários são mais sofisticados que os secundários. Entretanto, durante a perpetuação daqueles e a emergência, a partir deles, de outros modelos secundários, ocorre um processo de redução em que modelos homogêneos podem se tornar heterogêneos; o número de padrões incompatíveis, ou seja, os

vários tipos de ambiguidade, são reduzidos e as relações complexas observadas são gradualmente substituídas por outras menos complexas. Pode também ocorrer um processo inverso quando um modelo secundário é manipulado de tal forma que é praticamente transformado em um modelo primário.

Outra importante questão abordada por Even-Zohar (1990) é a das interrelações e intrarrelações sistêmicas. O autor entende por interrelações aquelas que envolvem dois tipos de sistemas adjacentes, um conjunto que pertence a uma única comunidade e um conjunto, ou suas partes, que pertence a outras comunidades. As intrarrelações, por sua vez, tem como base a pressuposição de que qualquer (poli)sistema semiótico (língua ou literatura, por exemplo) é apenas um componente de um (poli)sistema maior, como o da Cultura, sendo subjugado por este, isomórfico a ele e conseqüentemente correlacionado com o todo maior e seus outros componentes. Dessa forma, a teoria do polissistema oferece hipóteses menos simplistas e reducionistas que outras teorias, para a maneira pela qual a literatura, por exemplo, se relaciona e correlaciona com a linguagem, a sociedade, a economia, a política, a ideologia, entre outros.

Não há mais necessidade de enxergar a literatura como expressão unidirecional, imediata e unívoca dos fatos sociais. Ao contrário, observa-se a existência de intrincadas correlações isomórficas e funcionais apenas no todo cultural, que realizam trocas constantes de maneira frequentemente oblíqua, por meio de transmissões e usualmente via periferias. O sistema literário, considerado na teoria polissistêmica como isomórfico ao sistema social, possui hierarquias que intersectam as hierarquias do sistema social e é considerado, como qualquer outro sistema sociocultural, como um sistema simultaneamente autônomo e heterônimo em relação aos outros sistemas com os quais possui correlação. Even-Zohar (1990) fornece o exemplo da instituição literária (formada por ideologias literárias, editoras, críticos, grupos literários ou quaisquer outros grupos ou formas de ditar o gosto ou fornecer normas) que mesmo se comportando inegavelmente como um sistema sociocultural sem independente, obedecendo suas próprias leis, tem que ser reconhecido como parte dos fatores do sistema literário como um todo.

Acerca das interrelações, são elas correlações que um sistema mantém com outros sistemas controlados por outras comunidades. Um simples conjunto de

fenômenos operando em uma certa comunidade pode ser concebido como um sistema, parte de um polissistema maior, que por sua vez é parte também de um outro polissistema maior, o da Cultura Total dessa comunidade. Sendo assim, o último pode ser concebido como componente de um outro mega-polissistema, que organiza e controla diversas comunidades. Essas unidades não podem ser consideradas nem claramente definidas, nem finalizadas, suas fronteiras mudam o tempo todo, não apenas dentro dos sistemas, mas entre eles.

Even-Zohar (1990) aponta como um dos objetivos primordiais da Teoria Polissistêmica lidar com as condições específicas sob as quais uma literatura pode sofrer interferência de outra, acarretando a transferência de propriedades de um polissistema para outro. Sendo assim, do mesmo modo que a Teoria Polissistêmica considera que propriedades periféricas podem penetrar o centro de um sistema uma vez que esse centro encontre-se enfraquecido, ela também defende a entrada e influência de elementos e propriedades de um polissistema em outro, interferências intersistêmicas. O autor (1990) afirma que as interferências, ao contrário do que comumente se acredita, ocorrem geralmente via periferias e que quando esse processo é ignorado não há explicação para o surgimento de novos itens e funções no repertório. Para a Teoria Polissistêmica, todos os estratos da literatura são objetos de estudo indispensáveis para o entendimento do processo das transferências, tanto dentro de um sistema quanto entre sistemas diferentes, e do porquê dessas transferências. Para proporcionar esse entendimento faz-se necessário, portanto, incluir estratos que são geralmente negligenciados pelos estudos literários, como: textos semiliterários, literatura traduzida, literatura infantil, literatura popular, etc. Além disso, no que diz respeito à estabilidade e instabilidade dos sistemas, Even-Zohar (1990) ressalta que, por vezes, um sistema em que mudanças controladas ocorrem o tempo todo se mostra um sistema mais estável do que um que não sofre mudanças e que pode vir a se petrificar ou colapsar.

Even-Zohar (1990) aprofunda a ideia e o funcionamento de sua Teoria Polissistêmica, descrevendo o Sistema Literário como conceito teórico integrante dessa teoria. Para o autor, o termo sistema apresenta-se comprometido com o funcionalismo dinâmico, implicando um conjunto de observáveis pressupostas que não são independentes e sim dependentes das relações que lhes são propostas e

apresentadas como hipóteses, sendo governadas por essa rede de relações. O sistema literário pode então ser definido como: "A rede de relações que é hipotetizada para obter um número de atividades chamadas "literárias" e conseqüentemente essas mesmas atividades observadas por meio dessa rede." <sup>5, 6</sup>; ou ainda como: "O complexo de atividades ou qualquer uma de suas partes, para o qual relações sistêmicas possam ser hipotetizadas para apoiar a opção de considerá-las 'literárias'" <sup>7, 8</sup>.

Para a Teoria Polissistêmica não é possível considerar conjuntos isoladamente, os fatores reconhecidos como pertencentes aos sistemas encontram-se em constante expansão. No caso do Sistema Literário, é possível observar esse processo na abordagem de diversos teóricos. Even-Zohar cita as contribuições de alguns deles, como Boris Ejxenbaum (1929, apud Even-Zohar, 1990), por exemplo, que concebeu a literatura em termos funcionalistas não mais como um conjunto de textos, como ocorria no começo do formalismo, nem como textos cuja produção é limitada por normas que governam a atividade literária dominante, mas por sua totalidade, ou pela rede, dessas atividades. O produto literário é discutido, analisado e descrito, por ele, em termos da intrincada rede de relações que o condiciona. Torna-se fundamental descobrir o tipo de relações existentes entre as leis que governam os textos literários, e que são extraídas dos próprios textos, e as forças que geram essas leis, promovendo-as ou as fazem desaparecer. Foi a partir desse raciocínio que surgiu o conceito de "Vida Literária"<sup>9</sup> como parte das intrincadas relações que governam o conjunto de atividades que formam a literatura. Assim sendo, o "sistema literário"<sup>10</sup> engloba uma quantidade muito maior de ocorrências e fatores do que aquela normalmente admitida pelos estudos literários padrão.

Even-Zohar (1990) percebe a visão de Ejxenbaum como muito próxima da de campo literário de Pierre Bourdieu, justamente por não considerar os famosos aspectos "intrínsecos" e "extrínsecos" no sentido primitivo proposto por René Wellek

<sup>5</sup> "The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called "literary" and consequently these activities themselves observed via that network.

<sup>6</sup> EVEN-ZOHAR, 1990, p. 28, tradução nossa.

<sup>7</sup> "The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them 'literary'"

<sup>8</sup> Ibid., p. 28, tradução nossa.

<sup>9</sup> EJXENBAUM, 1929, apud Even-Zohar, 1990, p.30.

<sup>10</sup> EJXENBAUM, 1929, apud Even-Zohar, 1990, p.30.

que, segundo Even-Zohar (1990), infelizmente nunca estudou de fato o Formalismo Russo; e por enxergar a literatura como um conjunto de atividades que, em termos de relações sistêmicas, se comportam como um todo, apesar de cada atividade individual poder participar ao mesmo tempo de outro todo e não apenas ser governada por regras diferentes, mas correlacionar-se também com fatores diversos. Ejxenbaum (1929, apud Even-Zohar, 1990) prossegue, afirmando que são as leis de um sistema específico (sistema sendo um conjunto de atividades para a qual a sistemicidade pode ser hipotetizada) que podem explicar sua natureza e seu comportamento. Sendo assim, a produção de textos não seria igual à produção de qualquer outra coisa, o mesmo se repetindo para quaisquer outros fatores envolvidos. Escritores, periódicos literários, a crítica literária são fatores do sistema literário e não há como determinar de antemão, em nenhum período, qual dessas atividades constitui aquela que é literária por excelência.

Baseando-se em um esquema de Roman Jakobson (1960, apud EVEN-ZOHAR, 1990) que representa os fatores envolvidos na Comunicação e na linguagem, Even-Zohar (1990) elabora um esquema que representa os macrofatores atuantes no sistema literário: Instituição, Repertório, Produtor (escritor), Consumidor (leitor), Mercado e Produto. Nessa abordagem, o sistema literário considera todos os fatores envolvidos nas atividades do que se considera literário como fatores internos ao sistema e não externos. Além disso, em princípio, não há uma hierarquia de importância entre os fatores, sendo justamente suas interdependências que possibilitam o funcionamento do sistema. Jakobson (1960, apud EVEN-ZOHAR, 1990) fornece então o seguinte exemplo: O Consumidor pode consumir um Produto produzido por um Produtor, mas para que esse produto (um texto) seja criado é preciso que exista um Repertório (determinado por algum tipo de Instituição) e que haja um Mercado que o possa transmitir. Nenhum dos fatores descritos nesse exemplo pode funcionar isoladamente e as relações entre eles podem ser observadas em todas as direções.

Em seguida, consideraremos cada conceito, acima mencionado, de modo individual, e suas relações uns com os outros:

### **1) Produtor (escritor) e Produtores**

A Teoria Polissistêmica conecta o produtor aos outros fatores operantes no sistema tanto como força condicionadora quanto condicionada, possibilitando correlacionar teorias literárias baseadas na recepção (com base no receptor) e na produção (com base no produtor). O produtor não está confinado a um único papel na rede literária. Ele pode e é levado a participar de várias atividades que podem até ser, em parte ou totalmente, incompatíveis umas com as outras. Os produtores não podem ser vistos apenas como indivíduos, eles são parte de grupos, comunidades sociais envolvidas na produção, organizados de determinada forma e se relacionando entre si tanto quanto se relacionam com seus consumidores potenciais. Sendo assim, esses produtores constituem, não apenas, parte da instituição literária, mas também do mercado literário.

## 2) Consumidor

Por consumidor, não se considera apenas o leitor, pois o consumo da literatura ocorre por outras formas como a escuta da leitura de textos, sendo o consumo direto de textos integrais considerado periférico no que concerne a maior parte dos consumidores "diretos" e "indiretos" de literatura. Muito importante no que diz respeito a esta dissertação é a explicação de Even-Zohar (1990) quanto ao consumo de fragmentos literários, que são digeridos e transmitidos por diversos agentes da cultura e tornados parte integral do discurso diário. Ele cita como exemplos: fragmentos de antigas narrativas, expressões idiomáticas e alusões, parábolas, entre outros, que constituem um repertório vivo armazenado em nossa cultura. A partir desses exemplos gerais pode-se remeter mais uma vez aos caminhos trilhados pelo gênero Gótico e a presença de seus elementos nos contos de Lygia Fagundes Telles, além de seus motivos e estruturas em outras obras que usam o mesmo suporte (livros) ou suportes diferentes, como os desenhos animados que parodiam textos como *Frankenstein*, *O Médico e o Monstro*, ou mesmo *Scooby-Doo* que parodia os textos clássicos do Gótico.

É preciso entender os consumidores, assim como os produtores, como um grupo a quem comumente denominamos "o público", sendo necessário considerar suas correlações com outros fatores no sistema e o grau de sua influência nesses outros fatores.

### 3) Instituição

Consiste em um conjunto de fatores envolvidos com a manutenção da literatura como atividade, governando as normas prevalentes nessa atividade, sancionando algumas e rejeitando outras. A Instituição Literária faz parte de outras instituições sociais dominantes e tem seu poder garantido por elas. Como parte da cultura oficial, é a Instituição que determina quem e que produtos serão lembrados por uma comunidade durante um período de tempo mais longo. A Instituição é formada por parte dos produtores, a crítica (em qualquer forma), as editoras, os periódicos, as associações, os grupos de escritores, os órgãos governamentais (como ministérios e academias), as instituições educacionais (escolas de qualquer nível, incluindo as universidades), os meios de comunicação de massa em todas as suas facetas, etc.

Dentro da Instituição ocorrem lutas pela dominação, com um ou outro grupo obtendo sucesso na ocupação da posição central, em um momento ou outro, tornando-se aquilo que se conhece por *establishment*. Entretanto é preciso considerar que no caso do sistema literário, diferentes instituições podem operar ao mesmo tempo em seções diversas do sistema. Assim, observa-se que a Instituição literária não se apresenta de forma unificada, mas seus grupos atuam na legitimação e restrição de qualquer decisão tomada por qualquer agente do sistema. A natureza tanto da produção quanto do consumo da literatura é governada pela Instituição. Even-Zohar cita então Bourdieu, apoiando sua visão a esse respeito:

"O que 'faz as reputações' não é, como acreditam ingenuamente os Rastignacs da província, esta ou outra pessoa 'influyente', esta ou aquela instituição, revista, semanário, academia, grupo, marchand, editor, nem mesmo o conjunto dos que denominamos por vezes 'as personalidades do mundo das artes e das letras', é o campo de produção como sistema de relações objetivas entre seus agentes ou instituições e local de lutas pelo monopólio do poder de consagração em que se engendram o valor das obras e a crença nesse valor"<sup>11, 12</sup>.

### 4) Mercado

---

<sup>11</sup> "Ce qui 'fait les reputations,' ce nest pas, comme le croient naivement les Rastignacs de province, telle ou telle personne "influyente," telle ou telle institution, revue, hebdomadaire, academie, cenacle, marchand, editeur, ce n'est meme pas l'ensemble de ce qu'on appelle parfois 'les personalites du monde des arts et des lettres,' c'est le champ de production comme systeme de relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieu des luttes pour le monopole du pouvoir de consecration ou s'engendrent continfiment la valeur des oeuvres et la croyance dans cette valeur".

<sup>12</sup> BOURDIEU, 1977, apud EVEN-ZOHAR, 1990, p.38, tradução nossa.

É o conjunto de fatores envolvidos na venda e compra de produtos literários e com a promoção das formas de consumo. Inclui não apenas as instituições abertamente ligadas à troca de mercadorias como livrarias, clubes do livro e bibliotecas, mas também os fatores envolvidos nas trocas semióticas/simbólicas relacionados a essas outras atividades afins. O sucesso ou fracasso de um determinado produto depende não apenas da Instituição Literária, mas do tipo de interação que se consegue estabelecer com o mercado. Algumas instituições fazem parte tanto da Instituição quanto do Mercado literário e exemplos disso são: Os Salões do Livro e as escolas, observando que apesar de as escolas fazerem parte da instituição, os professores podem funcionar como agentes mercadológicos, enquanto os alunos tornam-se um tipo de consumidor. Even-Zohar (1990) apresenta também uma lista de agentes mercadológicos formada por críticos literários, editores, professores, entre outros. Quando não há um mercado, nenhum outro espaço sociocultural consegue abrir espaço para as atividades literárias e até mesmo a existência de um mercado que seja restrito diminui naturalmente as possibilidades da literatura de evoluir como uma atividade sociocultural.

### **5) Repertório**

Designa o conjunto de normas e materiais que governam tanto a feitura quanto a utilização de quaisquer produtos, sendo indispensáveis tanto para qualquer processo de produção quanto de consumo.

No caso de considerarmos os textos como a mais importante manifestação da literatura, o repertório literário pode ser entendido como o conjunto de normas e itens com os quais um texto específico é produzido e entendido. Conforme definido por Avalle, o repertório seria: "o universo dos signos literários, como um conjunto de materiais utilizáveis para a feitura de certos tipos de discurso"<sup>13, 14</sup>.

Contudo, se considerarmos que manifestações literárias existem em vários níveis, o repertório literário passa a ser considerado como o conjunto de repertórios desses níveis diversos. Sendo assim, um repertório pode ser o conhecimento compartilhado necessário para a produção e entendimento de um texto, assim como

---

<sup>13</sup>"the universe of literary signs, as an aggregate of usable materials for the making of certain types of discourse".

<sup>14</sup> AVALLE, 1972, apud EVEN-ZOHAR, 1990, p. 40, tradução nossa.

para a produção e entendimento de vários outros produtos do sistema literário. Dessa forma, pode-se considerar a existência de um repertório específico para ser um escritor, outro para ser um leitor, outro ainda para ser um agente literário. Além disso, para a elaboração de diferentes tipos de texto são necessários diferentes tipos de repertórios, como exemplo de textos que demandam repertórios diversos, podem ser mencionados os textos de ficção, os pertencentes aos noticiários, os textos acadêmicos e, dentro dessa categoria, os textos de diferentes áreas como Medicina, Antropologia, Astronomia, Literatura, entre outras.

Even-Zohar (1990) afirma que mesmo que a amplitude, o volume e a natureza de um repertório determinem a facilidade e a liberdade com que um produto ou um consumidor se mova em um ambiente sociocultural, não é o repertório em si que determina essa mobilidade, mas a relação do repertório com os outros fatores do sistema. A idade do sistema também deve ser considerada como fator decisivo para a seleção de estratégias de elaboração, adoção e empréstimo que devem ocorrer para que um sistema funcione. Um sistema jovem pode possuir um repertório limitado e assim estar mais disposto a utilizar-se de outros sistemas disponíveis, como outras línguas, culturas e literaturas. Um sistema mais antigo com um repertório rico pode não ser capaz de mudar dentro de suas próprias opções domésticas se os outros fatores prevalentes no sistema impedirem essa mudança.

Além de tratar da Teoria Polissistêmica e do Sistema Literário especificamente, Even-Zohar (1990) também lida com o movimento entre os sistemas, apresentando ainda um conjunto de Leis de Interferência Literária e discutindo as questões básicas relacionadas à Interferência, tais quais: sua função, o porquê de sua emergência, suas principais características, seu funcionamento e o momento e as condições que facilitam sua emergência, seu funcionamento por determinado período e seu declínio. Para ele, a Interferência não pode ser vista separadamente da história literária, pois é parte da existência histórica de qualquer sistema cultural, o que significa que a interferência não pode ser analisada, por si, mas que precisa ser considerada dentro de um contexto histórico. Ela pode ser definida, nas palavras de Even-Zohar, como: "um relacionamento entre duas literaturas, em que uma certa literatura A (literatura

fonte) pode se tornar uma fonte de empréstimos diretos ou indiretos para uma outra literatura B (literatura alvo)"<sup>15, 16</sup>.

A interferência pode ocorrer tanto de forma unilateral como bilateral, sendo mais comum a primeira forma. Pode funcionar para partes ou setores do sistema, no âmbito do repertório ou de outros componentes do sistema, em níveis diferentes e em períodos de tempo diversos. Para que a interferência ocorra, é preciso que haja algum tipo de contato entre as literaturas, mas os contatos podem ocorrer de diversas formas e podem mesmo existir contatos que não gerem nenhum tipo de interferência. Even-Zohar (1990) distingue duas situações fundamentais de sistemas literários e os diferentes tipos de contatos e interferências que podem ocorrer entre os sistemas:

- Um sistema relativamente estabelecido é relativamente independente. Nesse caso, a literatura se desenvolve dentro de suas próprias esferas. Ocasionalmente, um outro sistema ou indivíduo pode se tornar importante para ele, mas não no que diz respeito à sua existência em si. Para exemplificar, pode-se considerar as literaturas inglesa e francesa por um período de já quase duzentos anos e como exemplo de indivíduo pertencente a outro sistema e que se tornou importante para um desses sistemas, o caso de Edgar Allan Poe e sua importância para a literatura francesa.
- Um sistema não estabelecido que se torna, conseqüentemente, dependente de outro sistema. Nesse caso, um sistema externo pode ser a condição principal para a existência e o desenvolvimento do sistema literário em questão. Normalmente, ocorre ou quando a literatura é jovem (em processo de emergência) ou quando suas próprias condições criaram uma certa situação que não pode ser tratada por seus próprios recursos. Nenhuma literatura deixou de passar por essa situação em algum ponto de sua existência, pois todas as literaturas principiaram como "jovens", mas algumas literaturas vivem essa situação de dependência por períodos mais prolongados ou frequentes. Como exemplos, pode-se mencionar literaturas de minorias, produzidas por grupos minoritários ou que são subjugados, geograficamente ou politicamente, por outros grupos mais poderosos: Literatura Ucraniana vs. Literatura Russa ou

---

<sup>15</sup> "a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)".

Literatura Norueguesa vs. Dinamarquesa, no século XIX. Literatura africana de língua inglesa vs. Literatura Inglesa, no século XX.

O autor aponta a existência de vários canais pelos quais a interferência é realizada, dependendo principalmente de ser ela direta ou indireta. No caso da interferência direta, uma literatura fonte encontra-se disponível e é acessada pelos agentes da literatura alvo sem intermediações, a língua da literatura fonte é conhecida e, portanto, o acesso mais facilitado. No caso da interferência indireta, o acesso ocorre por meio de um canal, como a tradução. Também há a possibilidade de uma literatura fonte ser acessada via uma terceira parte, como uma outra língua ou literatura, que filtra os modelos para a literatura alvo. Outras vezes, a interferência pode ocorrer por meio da mídia de massa, que funciona como o canal principal, e a maior parte da comunidade afetada não possui nenhum contato direto com a fonte. No caso de um grupo minoritário, vivendo entre uma maioria e sendo exposto à cultura dessa maioria todos os dias, a interferência pode ser mais forte do que quando é possível, de alguma forma, evitar a fonte. Todavia, a exposição massiva, por si, não é nem condição necessária, nem suficiente para que a interferência ocorra.

Even-Zohar (1990) apresenta o conjunto das Leis de Interferência, dividindo-o em três grupos que tratam de aspectos diferentes, descritos a seguir.

O primeiro conjunto relativo às Leis de Interferência diz respeito aos Princípios Gerais de Interferência e a respeito dele o autor afirma que as Literaturas nunca se encontram em não-interferência. Ele ressalta que diversas pesquisas demonstraram que praticamente todos os sistemas conhecidos emergiram e se desenvolveram com a interferência exercendo um papel importante, que todas as literaturas emergiram por meio de interferência de outra literatura mais bem estabelecida e que nenhuma sobreviveu sem passar por algum tipo de interferência em algum período de sua história. Interferência é, portanto, a regra e não a exceção.

Para Even-Zohar (1990), a interferência ocorre, na maioria das vezes, de maneira unilateral, sendo as literaturas alvo influenciadas, muito frequentemente, por literaturas fonte que as ignoram completamente, mas existindo também casos em que pode haver uma interferência menor em uma direção e uma maior em outra. Dentro desse escopo, ele também observa que a interferência literária não é necessariamente

---

<sup>16</sup> EVEN-ZOHAR, 1990, p.54, tradução nossa.

ligada a outro tipo de interferência em outros níveis entre comunidades, sendo importante considerar que literaturas de comunidades geograficamente contíguas ou conectadas de alguma outra maneira, podem acarretar interferência em muitos níveis diferentes e não necessariamente na literatura. O contrário, a ocorrência de interferência apenas na literatura enquanto outras áreas permanecem intactas é difícil de observar. Por outro lado, em comunidades separadas geograficamente, é possível conceber a interferência literária sem que haja qualquer outro tipo de interferência. Como exemplo desse último caso, Even-Zohar (1990) cita o papel exercido pela Literatura Russa no impressionismo dinamarquês do século XIX.

O segundo conjunto que trata das Leis de Interferência apresenta as condições tanto para a emergência quanto para a ocorrência de interferência. Com relação a essas condições, elas terminam por gerar interferência, mais cedo ou mais tarde, caso condições de resistência não apareçam. Os contatos entre comunidades não geram necessariamente interferência desde o princípio ou em todos os níveis. Comunidades podem trocar informações, apoio político ou realizar turismo sem serem afetadas umas pelas outras. Elas podem até viver lado a lado, ou misturadas, sem que necessariamente ocorra interferência. Todavia, não é fácil determinar o momento em que a interferência começa a ocorrer.

É preciso ter em mente, entretanto, que contatos duradouros podem gerar condições que facilitem a interferência. Ocorre também, em certos momentos, que algumas sociedades altamente nacionalistas rejeitam qualquer interferência por medo de terem sua integridade nacional ameaçada. Em outros momentos, no entanto, o desejo de mudança pode ocasionar uma atitude positiva no que diz respeito às ocorrências de outra sociedade que, por meio de transferência, pode ajudar a sociedade insatisfeita a encontrar saída para uma situação não desejada. O autor fornece um exemplo no qual o Brasil parece se encaixar. Para ele:

"Por outro lado, outras comunidades não se ressentem tão violentamente de realizar empréstimos externos, e é possível observar um certo tipo de abertura cultural com relação a outras literaturas (e culturas em geral). Em outras sociedades, 'qualquer coisa vinda do estrangeiro deve ser boa', então dizer que 'isso já é comum no exterior, estamos ficando para trás' é algo bastante aceito"<sup>17, 18</sup>.

---

<sup>17</sup> "On the other hand, other communities do not resent so violently borrowing from the outside, and one may observe some kind of cultural openness towards other literatures (and cultures in general). In

Pode haver interferência quando uma literatura fonte é escolhida pelo prestígio. Nesse caso, ela é escolhida por ser vista como um modelo a ser emulado. Funciona com um superestrato para a literatura alvo de um sistema parcialmente desenvolvido ou de minoria. Poder político e/ou econômico pode desempenhar um papel no estabelecimento de tal prestígio, mas não necessariamente, visto que o que conta realmente é o poder cultural do sistema fonte.

A interferência também pode ocorrer quando uma literatura fonte é escolhida pela dominância, que pode até ser ligada a condições extra culturais. É o caso de uma literatura que se torna inevitável por um poder colonial que impõe sua língua e seus textos a uma comunidade subjugada. Even-Zohar (1990) cita o domínio do Inglês e do Francês sobre muitas literaturas de sociedades que sofreram sua influência política. Podemos incluir também o exemplo do Brasil que, após a independência de Portugal, procurou substituir os textos portugueses por textos brasileiros.

É importante ter em mente a possibilidade de o poder de dominação imperialista forçar contatos a um sistema e engendrar essa interferência independentemente da resistência do sistema. Em casos em que o sistema ainda não se encontra bem estabelecido, ou está em crise, ele pode não desenvolver nenhum mecanismo de rejeição. Entretanto, um mecanismo dessa natureza pode vir a surgir em um estágio posterior quando muitos repertórios, supostamente apropriados, mostram ter sido apenas utilizados temporariamente.

Outra condição que favorece a Interferência surge quando um sistema necessita de elementos indisponíveis nos seus limites. Por exemplo, quando uma nova geração sente que as normas que governam o sistema não se mostram mais eficazes, pode surgir uma necessidade de substituí-las. Caso não se encontrem opções para essa substituição no repertório doméstico e havendo um sistema adjacente que as possua, muito provavelmente, ocorrerá a interferência.

O terceiro conjunto de questões referentes às Leis de Interferência de Even-Zohar (1990) concerne os processos e procedimentos pelos quais se dá a referida interferência. De acordo com o autor, os contatos podem ocorrer em apenas uma parte da literatura alvo; com a possibilidade de disseminarem-se para outras partes.

---

other societies, 'anything that comes from abroad must be good,' so saying that 'this is already current abroad, why are we lagging behind' is quite accepted".

<sup>18</sup> Ibid. p. 64, tradução nossa.

Ele observa então que mesmo quando ocorrem fortes apropriações, não há necessariamente uma interferência geral. Algumas áreas podem permanecer intocadas, enquanto outras sofrem uma invasão maciça ou são mesmo criadas por meio de apropriações. A interferência pode também ser confinada a um único estrato, podendo ocorrer só na porção central ou na porção periférica da literatura alvo. Even-Zohar (1990) também ressalta que, frequentemente, uma literatura alvo ignora os elementos contemporâneos de uma literatura fonte, utilizando elementos de uma fase diacrônica anterior, por vezes ultrapassada do ponto de vista central da literatura fonte. É possível aqui pensar no uso de elementos do Gênero Gótico, uma literatura sempre periférica dentro da literatura fonte inglesa, usados no cânone da literatura brasileira, especificamente nos contos de Lygia Fagundes Telles aqui estudados. Essa ocorrência se dá, não pelo fato de os autores brasileiros ignorarem os elementos contemporâneos da literatura fonte em questão, mas pelo fato de que mesmo conhecendo-os, utilizam-se também de outros, pertencentes a sistemas periféricos diacrônicos dessa literatura fonte.

Even-Zohar (1990) enfatiza que um repertório apropriado não necessariamente mantém as funções da literatura fonte. De acordo com ele, quando um item é apropriado a partir de uma literatura fonte, pode assumir uma função diferente dentro da literatura alvo. Dessa forma, muitas literaturas periféricas se apropriam de características do repertório comumente aceito (como o do Romantismo, Realismo ou Simbolismo) depois de eles estarem bem estabelecidos nas literaturas centrais de seu tempo. Isso não ocorre necessariamente por apropriação de uma fonte maior (um autor consagrado), mas pode acontecer por meio de intermediários secundários que elaboraram modelos mais esquematizados e digeríveis para apropriação. Portanto, torna-se, por vezes, mais proveitoso procurar modelos nas periferias da literatura do que traçar linhas diretas entre uma figura importante da literatura fonte e outra figura importante da literatura alvo.

Outra questão levantada por Even-Zohar (1990) quanto aos processos e procedimentos de interferência é que a apropriação tende a ser simplificada, regularizada, sistematizada. As atividades periféricas que usam um repertório secundário tendem a regularizar os padrões relativamente variados de uma certa fonte. Sendo assim, as entidades regularizadas acabam por ser também

esquemáticas e simplificadas. Isso pode querer dizer que um item pode possuir uma função plurivocal na literatura fonte, mas que sua função na literatura alvo se mostra mais univocal ou restrita. No entanto, o oposto também se mostra verdadeiro, posto que uma literatura alvo pode utilizar-se de modelos simplificados e elaborar sobre esses modelos, gerando produtos em um contexto não simplificado, não regularizado e não esquematizado.

A partir das reflexões teóricas de Even-Zohar (1990), é possível inferir um sistema da literatura periférica, que atua tanto como receptor de interferência dos sistemas canônicos, ou centrais, quanto os influencia de diversas maneiras, inclusive modificando-os. É nesse sistema da literatura periférica que podemos situar as obras do gênero Gótico como um subsistema do qual trataremos a seguir.

## **1.2 O Gótico e suas características**

### **1.2.1 Histórico**

No que diz respeito à origem do termo Gótico para definir um tipo de romance, Devendra Varma (1966) lembra a descrição de Walpole quanto a *Castelo de Otranto* como uma "história Gótica", fornecendo assim um nome para um conjunto de obras destinado a agradar toda uma era. Esse sentido primeiro de Gótico usado por Walpole deve ser entendido conforme a evolução do seu significado e sua importância para a mentalidade do século XVIII. Para Varma (1966) o termo Gótico no século XVIII, associado às tribos góticas do norte ou aos castelos e catedrais sombrias parecia à mente renascentista extremamente sombrio e bárbaro. No fim da chamada Era das Trevas, a palavra Gótico já havia se degenerado a um termo imbuído de desprezo e que era usado para demonstrar reprovação.

Mesmo durante o século XVIII, o termo continuou a ser sinônimo de bárbaro, feio, arcaico, rude; representando ignorância, crueldade e selvageria. Essa visão era parte da visão renascentista da Idade Média. Foi a obra *Letters of Chivalry and Romance*, de Richard Hurd (1762), que marcou uma mudança no sentido do termo Gótico. A partir de então, a palavra passou a ser associada à poesia e ao romance de cavalaria da Idade Média, assumindo assim também o significado de 'medieval'. Varma (1966) considera, entretanto, que a real história do Gótico começa com o

século XVIII, quando a palavra apresentava três significados, todos fortemente interligados: bárbaro, medieval e sobrenatural. O gosto crescente pelo Gótico foi sintoma de uma mudança de ideias que mais tarde evoluiu para o movimento Romântico.

Com a publicação do *Castelo de Otranto* de Walpole, Gótico passou de um adjetivo infame para um epíteto de louvor. Depois de Walpole, diversos imitadores e seguidores acentuaram o aspecto espectral do gênero e o tom e ambiente medieval dos romances acabou esmorecendo. O termo perdeu então a conotação de medieval e passou a referir-se ao grotesco, ao fantasmagórico e ao violentamente sobrenatural ou sobrehumano na ficção.

Apesar de o século XVIII ter ficado conhecido como uma era baseada na Razão, foi durante esse século que ocorreu uma mudança fundamental no significado do termo Gótico, que passou de um termo sugestivo de características mais ou menos conhecidas da Idade das Trevas para tornar-se descritivo de qualquer coisa medieval. O termo passou também a ser utilizado em oposição estrutural ao que se considerava “Clássico”:

“Onde o clássico mostrava-se bem ordenado, o Gótico era caótico; onde o clássico era simples e puro, o Gótico era ornado e convulsionado; onde o clássico oferecia um mundo de regras e limites claros, o Gótico representava o excesso e o exagero, o produto do selvagem e do incivilizado, um mundo que constantemente tendia ao transbordamento das fronteiras culturais”<sup>19,20</sup>.

O que ocorreu com o termo Gótico no século XVIII foi uma mudança nos valores culturais que passaram a investir de um valor positivo tudo que era ‘medieval’, primitivo, selvagem, representando assim virtudes e qualidades as quais o mundo moderno necessitava.

O Gótico passou a representar o antiquado, opondo-se ao moderno; o barbárico, em oposição ao civilizado; a crueza, em oposição à elegância; os velhos Barões ingleses, em oposição ao gentio cosmopolita. Frequentemente, representava o que era inglês e provincial em oposição ao que era afrancesado ou europeizado; o que era

---

<sup>19</sup> "Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where the classical was simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a world of clear rules and limits, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized, a world that constantly tended to overflow cultural boundaries".

<sup>20</sup> BYRON; PUNTER, 2004, p.7, tradução nossa.

vernacular, em oposição a uma cultura imposta; o que era arcaico e pagão e que resistia ou se opunha ao estabelecimento de valores civilizados e de uma sociedade bem regulamentada.

A partir desse momento, muitos escritores começaram a dar maior importância a essas características góticas e a proclamar que os frutos do primitivismo e do barbarismo possuíam um vigor e um senso de grandeza extremamente necessários à cultura inglesa. Eles também começaram a argumentar que havia áreas inteiras da história cultural inglesa que haviam sido ignoradas nas reconstruções convencionais do passado e que a única forma de trazer vida a essa cultura era por meio do restabelecimento das relações com essa esquecida história gótica.

Byron e Punter (2004) ressaltam que quatro áreas principais da literatura do passado foram aceitas culturalmente e de maneira proeminente sob a égide desse primeiro “revival do Gótico”, a saber:

- A genuína tradição/herança britânica antiga/ancestral;
- um revival do interesse nas baladas;
- a inclusão da poesia medieval inglesa pelo Gótico; e
- para alguns autores e críticos, também a obra de Spencer e dos Elizabetanos.

Apesar de o Gótico nunca ter chegado a um padrão unânime de gosto, nos anos 1790, os argumentos que o apoiavam estavam articulados ao máximo e assim o Gótico encontrou base para se desenvolver como forma literária.

## **1.2.2 Elementos e características**

### **A ARQUITETURA E O GÓTICO**

A ligação do romance Gótico com o Gótico da arquitetura é apresentada por Varma (1966), para quem o estilo nos romances consistia basicamente no que era sombrio, selvagem e que produzia medo. A arquitetura Gótica, por sua vez, com seus pináculos, superfícies corroídas e confusão de sombras partidas, apelava para as mentes rebeldes do século XVIII, que viam na arte Gótica a grandeza da selvageria e a novidade da extravagância que originalmente inspiraram os artistas góticos. Varma

(1966) ressalta que uma obra arquitetônica Gótica deixa o contemplador perturbado pelo temor, ao mostrar nossa nulidade perante a vida, que mantém sua grandeza independentemente de nós; reforçando essa ideia, cita também Coleridge, que declara que:

"... a arte Gótica é sublime. Ao entrar em uma catedral, torno-me pleno de devoção e espanto. Perco-me quanto à concretude que me envolve, e todo o meu ser se expande para o infinito; a terra e o ar, a natureza e a arte, tudo crescendo para a eternidade, e a única impressão sensata que me resta é 'que eu não sou nada!'" <sup>21, 22</sup>.

Tendo em mente a sensação provocada pela arquitetura gótica descrita por Coleridge, pode-se inferir que os romances góticos, assim como as obras arquitetônicas do gênero, pretendem mostrar e provocar no homem essa sensação de nulidade, de insignificância, sendo a concepção do romance gótico tão vasta e complexa quanto uma catedral gótica, utilizando os mesmos tons sinistros e a mesma grandeza solene das catedrais. Varma (1966) cita também H. A. Beers, que afirma: "Uma catedral gótica expressa aspiração, e um templo grego completezde satisfeita"<sup>23,24</sup>. Podemos inferir que esse sentido de aspiração, de algo que ainda não chegou a ser tudo o que poderia ser, transportado aos textos góticos, é em parte responsável pela perpetuação dos elementos do gótico através dos séculos em obras de tantos sistemas culturais diferentes.

Ainda com respeito à arquitetura gótica, Varma (1966) ressalta que o medo surge como um subproduto da união do sombrio com o que é propriamente gótico, proporcionando a suas obras arquitetônicas uma associação muito forte ao terror. Essa associação, por sua vez, é que transforma as obras góticas (castelos, conventos, catacumbas subterrâneas, calabouços gradeados e ruínas) na atmosfera perfeita para o romance gótico. De fato para produzir a atmosfera de terror necessária a esses romances, a atmosfera gótica foi mesmo intensificada, com a intenção de acelerar a imaginação com apreensões sempre mais estranhas. Assim ao castelo e ao convento acrescentou-se a caverna; ao tirano gótico uniram-se os bandidos; às galerias e

---

<sup>21</sup> "... the Gothic art is sublime. On entering a cathedral, I am filled with devotion and with awe; I am lost to the actualities that surround me, and my whole being expands into the infinite; earth and air, nature and art, all swell into eternity, and the only sensible impression left is 'that I am nothing!'"

<sup>22</sup> Coleridge, 1936 apud VARMA, 1966, p.15, tradução nossa.

<sup>23</sup> "A Gothic cathedral expresses aspiration, and a Greek temple satisfied completeness".

catacumbas uniram-se as florestas escuras; e às lânguidas aventuras amorosas, a perseguição por espectros poderosos. Acrescentem-se também as passagens secretas, os demônios e a magia negra, os monges diabólicos, o tribunal da Inquisição, as sociedades secretas, as varinhas e os espelhos mágicos e o brilho fosforescente. Varma (1966) aponta a semelhança dos romances góticos com os contos de fada (é possível perceber a presença de elementos comuns ou semelhantes nos dois gêneros literários), ressaltando que aqueles teriam que ser vistos como contos de fadas para adultos.

A partir, justamente dessa relação com a Arquitetura Gótica, é que a ambientação no romance gótico ganha importância e compõe um grupo de elementos presentes nos textos clássicos do gênero, que se perpetuam em suas características até as obras contemporâneas, com aproximações e distanciamentos que serão observados detalhadamente no momento da análise dos contos de Lygia Fagundes Telles. Desse modo, apresentamos, a seguir, com base em Varma (1966); Bakhtin (1975); e Karl (1975); os elementos góticos que se encontram relacionados à questão da Arquitetura.

O primeiro elemento, fundamentalmente conectado à Arquitetura e de extrema importância para as narrativas do gênero é o *castelo gótico*. Para Varma (1966) o elemento do terror é inseparavelmente associado ao castelo gótico e à sua imagem de poder, escuridão, isolamento e impenetrabilidade. Mesmo quando apresentado como decadente, o castelo é sempre majestoso e ameaçador: um lugar onde se encontram os seres misteriosos e demoníacos do romance.

Bakhtin, de modo semelhante, considera que o Castelo surgiu como “um novo território para a realização dos acontecimentos romanescos [...]”<sup>25</sup>. Mais ainda, o autor ressalta:

“O castelo está repleto de tempo, que por sinal é histórico no exato sentido da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria dos retratos

---

<sup>24</sup> BEERS, 1899, apud VARMA, 1966, p.16.

<sup>25</sup> BAKHTIN, 1975, p. 351.

ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários<sup>26</sup>.

O Castelo é, portanto, para Bakhtin, o cronotopo típico do romance gótico, todavia, ele próprio ressalta que em seu estudo só foram considerados “cronotopos grandes, fundamentais, que englobam tudo.”<sup>27</sup>, mas que cada um desses cronotopos pode incluir cronotopos menores. O autor prossegue, afirmando que, por vezes, em uma única obra, pode-se observar “uma grande quantidade de cronotopos e as suas interrelações complexas e específicas da obra e do autor, sendo que um deles é freqüentemente englobador ou dominante”<sup>28</sup>.

Varma (1966) enfatiza também que a magnificência das relíquias do castelo relembra as cenas dos romances de cavalaria e a moral de um mundo que perdeu sua grandeza, inspirando um sentimento de temor melancólico e entusiasmo sagrado. Desperta reflexões sobre aqueles que ali viveram em outras épocas, fazendo-nos imaginar o que poderiam contar aquelas paredes se pudessem falar, que contariam provavelmente estranhas histórias visto deverem ter testemunhado com o passar dos tempos tristes acontecimentos. Sendo assim, o Castelo termina por funcionar como:

" ... um símbolo da vida e da morte, e as paredes em ruína parecem ainda ecoar tremores de vida ... Essa construção em ruínas é o símbolo do prazer, das lamentações e das paixões humanas, das esperanças e dos medos, dos triunfos e da vilania, dos extremos entre a grandeza principesca e a miséria doméstica, do poder sobrenatural e da fraqueza mortal, a abrangência de todas as emoções e temas apresentados nos romances góticos"<sup>29, 30</sup>.

O autor ressalta que a partir de *O Castelo de Otranto*, de Horace Wallpole, as construções adquirem praticamente personalidade e vontade próprias. O Castelo funciona como eixo em torno do qual toda a narrativa gravita. É descrito como um castelo afastado, com seus antigos pátios e torreões em ruínas, cômodos desertos e assombrados onde se vêem penduradas extremamente antigas tapeçarias, janelas

<sup>26</sup> BAKHTIN, 1975, p. 351 e 352.

<sup>27</sup> Ibid., p. 357.

<sup>28</sup> Ibid., p. 357.

<sup>29</sup> "... an emblem of life and death, and the ruinous walls seem still to echo tremors of life... This ruined edifice is the symbol of joy and mourning and human passions, of hopes and fears, triumphs and villainy, of the extremes of princely grandeur and domestic misery, of supernatural power and mortal weakness, the embodiment of all emotions and themes displayed in the Gothic novels".

<sup>30</sup> VARMA, 1966, p.18, tradução nossa.

gradeadas que impedem a entrada da luz, galerias escuras e assustadoras, torres altas que se impõem sobre enormes precipícios. O Castelo é o ponto focal do romance. Ele indica o pano de fundo.

Com o castelo vieram outras associações arquitetônicas que se tornaram responsáveis pela atmosfera gótica sombria. Dentre elas encontram-se as catacumbas, as passagens secretas e subterrâneas, as enormes escadas espirais, os alçapões com dobradiças enferrujadas, os cômodos decadentes e os pisos mofados, objetos que se tornaram símbolos de acontecimentos terríveis.

O Castelo do primeiro romance gótico aparece em outros romances subsequentes como uma Abadia, um convento e posteriormente como uma Mansão ou casa mal assombrada.

Ainda sobre o castelo gótico, Karl (1975), fazendo um paralelo entre o movimento Metodista da época e o desenvolvimento do sentimentalismo literário, compara a crença na redenção pela fé ao castelo gótico, entre outros elementos do Gótico, considerando que o ambiente desse castelo é responsável por esgarçar a linha que separa o real do sobrenatural, fornecendo um tipo de experiência religiosa baseada no temor, no medo e na transcendência.

Observando o motivo do castelo gótico como um todo, é importante observar a existência de assessorios típicos a ele e que na tradição literária podem também ser identificados como elementos que terminam por transcender suas paredes, apresentando-se em outros ambientes que lhe servem como paralelo. São esses assessorios: Pesadas portas com dobradiças enferrujadas que se fecham invariavelmente de maneira estrondosa, galerias escuras e assustadoras, escadas em ruínas, cômodos decadentes e telhados mofados, sinos tocando e fantasmas que perseguem as personagens.

As *abadias e conventos* são locais que também aparecem como ambientação dos romances góticos do século XVIII. Normalmente, localizam-se em lugares isolados, por vezes nas montanhas, possuem grandes terraços que se debruçam sobre enormes precipícios cobertos por densas florestas de pinheiros ou lariços. Os conventos são, em geral, dirigidos de forma draconiana por uma madre superiora

orgulhosa e seus silêncios são perturbados apenas pelos sinos que chamam para as orações e a missa da meia noite.

Outro elemento, relacionado à arquitetura, essencial nas obras do Gótico tradicional é a *ruína*. É ela a fonte primária de terror nos romances góticos e não o vilão, a ser tratado na seção sobre a tipologia dos personagens. É em redor da ruína que se constitui o terror nos romances góticos, estabelecendo-se uma maquinaria elaborada de acordo com as emoções da narrativa e alimentada de acordo com os propósitos do mistério, da atmosfera sombria e do terror.

As ruínas são extremamente pitorescas, escuras, decadentes, sua arquitetura arruinada é coberta de hera (a hera sendo uma representação de decadência inorgânica, assim como os vermes representam a decadência orgânica). Para os autores do Gótico, segundo Varma (1966), a ruína representa o poder da natureza sobre as criações do homem. Ao nos remetermos à relação da Arquitetura Gótica com os romances do gênero em questão, é possível também percebermos essa intervenção como simbólica da temporalidade do homem e sua nulidade e insignificância frente à força da natureza.

## A NATUREZA E O GÓTICO

Além dos elementos acima descritos, Varma (1966) também aponta para a concordância, que há no Gótico, entre o humor das personagens e o aspecto predominante da natureza descrita nas narrativas do gênero. A natureza é apresentada de maneira subjetiva, sendo que os vilões góticos em geral fazem seus planos funestos contra um céu de nuvens negras, ao som de trovões e iluminados por raios e relâmpagos. Os elementos se agitam conforme se agita a personagem.

O efeito do claro-escuro é usado no Gótico com o objetivo de demonstrar essas agitações e a manter o clima de ambiguidade. Esse efeito também é usado hoje em outro tipo de mídia, no cinema, tanto em filmes de terror quanto nos filmes *noir*, ambos herdeiros da tradição literária gótica.

Com respeito à concordância do ambiente com o estado mental das personagens e à direção que toma a ação no romance gótico, Varma (1966) ainda afirma que:

"Um efeito sobrenatural é construído pelo acúmulo de detalhes sucessivos: cenário desolado, tempestades, corujas que gritam, morcegos que sobrevoam o espaço, acontecimentos excitantes em tumbas ou em charnecas varridas pelo vento, pássaros melancólicos sobrevoando muralhas dilapidadas. As cenas 'góticas' são estabelecidas no crepúsculo ou sob a suave luz da lua em alguma abadia em ruínas ou em uma tumba semi-demolida, ou sob o arco de algum túmulo coberto por hera, onde se ouve o estranho murmúrio das árvores de algum romântico vale, enquanto um pequeno riacho corre a uma curta distância"<sup>31, 32</sup>.

Considerando também a relação da natureza com o Gótico, Karl (1975) compara o romance gótico à ópera, apontando para o fato de que os três elementos: castelo, clima e protagonista temperamental e triste, apresentam-se completamente conectados e são praticamente indistinguíveis, de forma que personagem, cena e som parecem compor um único desenvolvimento, como em uma ópera.

Esse desenvolvimento que segue em uma mesma direção pode ser observado, segundo Karl (1975), em um trecho de *The Italian*, de Ann Radcliffe, em que o vilão (Schedoni) descobre estar perseguindo sua própria filha e tramando sua morte e passa por um processo de reflexão e mudança. Durante esse processo, ele se move, disfarçado, e tendo seus motivos ocultos por séculos de repressão, em ambientes escuros, nas praias do mar Adriático, por cavernas e calabouços. Com o fim desse processo, sai a céu aberto, sendo que, assim, o ambiente externo acompanha seu clima interno.

Karl (1975), ao apresentar a unicidade de manifestação entre castelo, clima e protagonista na narrativa gótica, sugere, como Varma (1966), a existência de uma natureza participativa que acompanha as tensões e o espírito do romance gótico. Para efeito da presente dissertação, as diversas condições climáticas e descrições do ambiente que funcionam como pano de fundo para os acontecimentos aterrorizantes, acompanhando-os para criar o tom da narrativa, são reunidas na categoria "Natureza Participativa", sendo que algumas delas encontram-se descritas abaixo.

---

<sup>31</sup> "A supernatural effect is built up by the accumulation of successive details: desolate scenery, tempests, screeching owls, hovering bats, exciting events in burial vaults or on dark, windswept moors; melancholy birds circle portentously over dilapidated battlements. The 'gothic' scenes are set in sober twilight or under the soft radiance of the moon in some ruined abbey, or half-demolished tomb, or a vaulted arch wreathed with ivy; we listen to the uncanny murmur of trees in some lonely romantic glen, while a broken streamlet dashes down in the distance".

<sup>32</sup> Ibid., p.21, tradução nossa.

A primeira presença dessa natureza participativa que podemos observar nos romances góticos é a da *Lua e da luz do luar*. O aparecimento da lua ou da luz do luar tem como objetivo despertar uma atmosfera noturna coberta de mistério, fantasia, medo e tristeza. Elas ajudam a distorcer o que se vê ou a iluminar o que não deveria ser visto, um assassinato, por exemplo, que ao ser iluminado repentinamente assusta o perpetrador que desiste do feito, pelo menos temporariamente. Podem também funcionar como um aviso para as vítimas, possibilitando, por vezes, a fuga.

Outro elemento que indica a participação ativa da natureza nas narrativas góticas é *O Vento e as ventanias*. Esse vento faz as portas rangerem com suas dobradiças enferrujadas, enquanto rajadas de vento ocorrem com frequência, como a corrente de ar que circula pelas galerias subterrâneas, surgindo preferencialmente para apagar velas em momentos cruciais da narrativa, impedindo esclarecimentos, aumentando o clima de terror e trabalhando para a manutenção do suspense. Em alguns romances, o vento assobia aterrorizando a donzela, que o toma como o som de um fantasma. Ele também surge para anunciar acontecimentos verdadeiramente sobrenaturais, como a aparição de um espírito. *Tempestades, raios e relâmpagos* ocorrem, por sua vez, em momentos de terror. Enquanto os raios e relâmpagos surgem como grandes aliados dos ventos, o trovão aparece, com frequência, para anunciar a existência de poderes eternos.

## O HUMANO E O GÓTICO

No romance gótico, as personagens são apresentadas sem meios tons e ou são vilões sombrios e demoníacos ou são angelicalmente virtuosos e puros. Como nos contos de fadas, essa simplificação facilita a identificação do leitor com os heróis e heroínas e com as provações que eles enfrentarão. Exemplos dos vilões são pais autoritários, brutalmente ameaçadores e que oprimem o herói ou heroína, tentando forçá-los a um casamento abominável. Também encontramos oficiais da inquisição, madres superiores ou abades diabolicamente cruéis que parecem obter enorme prazer de suas torturas.

Da galeria tipológica das personagens góticas podemos extrair os seguintes tipos, descritos a seguir.

O primeiro tipo aqui observado diz respeito às *heroínas curiosas* e os *herdeiros de direito* que exploram as alas desertas dos castelos ou abadias para solucionar o mistério de um assassinato realizado pelos ancestrais do atual usurpador. Varma (1966) aponta as alas desertas como tipificadoras de impulsos inexplorados do Movimento Romântico que estava nascendo, sendo que o castelo representaria a imagem central da personalidade solitária.

O *herdeiro de direito* ou, o *homem sem berço que se descobre nobre posteriormente* é uma figura que se encontra presente com frequência no Gótico e que também é encontrada em diversas óperas e mesmo nos primeiros romances realistas. A situação dessa personagem nos romances góticos recebe tratamento estrutural semelhante ao dos outros gêneros mencionados: Sua situação é exposta por meio de uma modulação de movimentos de baixo para o alto e de volta para baixo, ou alguma outra modulação comparável. Karl (1975) considera que esse é um artifício já utilizado em contos de fadas e em parte do romanescos, mas que, no romance do século XVIII, surge como uma possibilidade de testagem dos papéis sociais, indicando que a virtude inata pode ser tão importante como aquela considerada por berço. O reconhecimento da nobreza desse homem se dá, com frequência, pela observação de uma marca de nascença ou pela revelação de um segredo que o reinstaura em seu lugar de direito.

As heroínas curiosas incluem, por sua vez, a *heroína ou donzela em perigo*, que surge em Isabella, de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, e é repetida, como afirma Varma (1966) em diversas outras obras, com sua beleza e virtude. Essa personagem é construída em oposição ao vilão que a persegue. É descrita, nos clássicos góticos, como uma moça suave, branca, dependente, vulnerável e inocente; enquanto seu perseguidor é apresentado como um homem moreno, italianizado, apaixonado, corrompido, imbuído do espírito tanto da masculinidade quanto da destruição. O perseguidor se move entre materiais pesados, como pedras, lajes, grades de ferro, um desejo de aço; enquanto a donzela pertence a sedas e rendas, salas de estar e quartos decorados com materiais finos e caros.

Além disso, a mulher tende a ser sincera no que diz respeito a suas afeições e age de maneira direta com relação a suas simpatias, enquanto o homem é raramente

o que parece, disfarçando sua busca por poder. Esses dois tipos de personagens suscitam diversas possibilidades sádicas e elaboram um jogo sexual que tem como base o ataque e o estupro. De acordo com Karl (1975), a perseguição da donzela estimula o apetite do homem, que só pode funcionar quando sofre resistência. Ele só deseja a mulher enquanto pode aterrorizá-la e reduzir suas defesas emocionais. Ele então a ataca enquanto ela está drogada ou confusa e, ao mesmo tempo em que essa ação estabelece temporariamente o macho como ser supremo, acaba por arruinar suas pretensões à superioridade. Nesse sentido, podemos pensar o vilão gótico como um antecessor dos psicopatas modernos.

Quanto ao *vilão gótico* cuja descrição já foi iniciada acima, ele é apresentado por Varma (1966) como um ser sombrio e demoníaco, possuidor de uma ambição tirânica e uma paixão desgovernada. Esse vilão nasceu adjunto ao castelo em ruínas e sua natureza é ditada por sua origem, todavia, em oposição às ruínas, agentes passivos do terror, os vilões góticos são os agentes ativos do terror nesses romances. São eles que perseguem as heroínas pelas catacumbas e labirintos do castelo e ameaçam-nas a cada instante. Varma (1966) acrescenta, no entanto, que essa figura, inicialmente sem meios tons, foi expandida pelos escritores do gênero, quando as obras passaram a retratar os estados mentais e emoções das personagens, abrindo caminho para o romance psicológico que surgiria mais de um século depois. Para o autor, os vilões já tem seu aspecto psicológico explorado nos romances góticos, podendo ser separados em três tipos diferentes.

O primeiro tipo, descrito por Varma (1966), surge a partir de Manfred, de o *Castelo de Otranto* de Walpole, 1764, em que se observa o vilão gótico possuidor de uma ambição tirânica e uma paixão desgovernada.

O segundo tipo é o fora-da-lei, sentimentalista rousseauiano, humanitário, que combate as injustiças e hipocrisias da vida. É perseguido por uma sensação de solidão, desamparo e desespero e pode ser visto como uma vítima do destino. Como exemplo, temos os primeiros vilões radcliffianos que culminaram em Melmoth, de *Melmoth the Wanderer*, de Maturin; La Motte, de *Romance in the Forest*, da própria Ann Radcliffe; e Falkland, de *Things as They Are or The Adventures of Caleb Williams*, de William Godwin.

Finalmente, o terceiro tipo é o terrível super homem de modos sombrios e de força e poder imensuráveis. Assemelha-se ao Satã de Milton, em *Paraíso Perdido*. É o pária imortal, o vilão orgulhoso e dominador. Ele é o Rosacruz, o alquimista e por trás dele encontra-se todo o mistério da maçonaria, da cabala e do Satanismo medieval. Exemplos desse tipo de vilão gótico podem ser encontrados em Lúcifer de *The Monk*, de Monk Lewis, e em Schedoni de *The Italian*, de Ann Radcliffe, um super homem com um passado aristocrático arruinado e um poder intelectual misterioso.

É preciso ter em mente que esses três tipos principais são conceitos fluidos que interagem continuamente sem aniquilar sua distinção. Varma (1966) afirma ser a partir do vilão gótico que se vê emergir o herói romântico – uma alma estranha confortando-se em experiências de ciências ocultas ou proibidas ou em gestos inescrupulosos. Descendendo, portanto, da mesma linhagem, o herói byroniano é visto por um ponto de vista diferente, pois a personagem gótica é o vilão enquanto a romântica, um herói. Mesmo assim, é possível observar as semelhanças dessas personagens que circulam em universos tão semelhantes: os ambientes de paisagens panorâmicas e os ambientes internos góticos que evocam o medo e o terror. Mais ainda, Varma (1966) afirma serem os heróis byronianos moldados claramente pelos Vilões góticos, sendo aqueles aproximações do super-homem metafísico, vítimas do destino, possuídos pelo sentimento de vingança, ao mesmo tempo em que sofrem de remorso. São aristocratas, temperamentais e levados, por alguma desilusão, a algum tipo de filosofia e modo de vida excêntrico. De alguma forma, todos são marcados por um mesmo sentimento patológico de melancolia. São, por vezes, seres atormentados e engenhosos que incitados por uma ambição que os consome, sacrificam amigos e inimigos da mesma forma para alcançar seus objetivos misteriosos.

Da galeria de tipos góticos masculinos, encontra-se ainda *o herói, o amigo homem e o pai ideal*. Esses tipos, dos quais falaremos a seguir, são descritos por Bowman (in FLEENOR (Ed), 1983), em sua análise dos romances góticos de Victoria Holt.

A respeito do *herói*, Bowman (in FLEENOR (Ed), 1983) considera-o como um personagem que é apresentado sempre de modo distorcido. No início do romance,

geralmente, parece ser um libertino que, apesar de se mostrar charmoso e atraente para a heroína, também é uma figura misteriosa que a faz sentir insegura a respeito de si mesma, principalmente no que concerne sua sexualidade e seu poder de atração para os homens.

Bowman (in FLEENOR (Ed), 1983) afirma também que, em sua escolha pelo herói em detrimento do amigo homem, o qual será tratado a seguir, a heroína opta por se definir não como a criança que deseja atenção e cuidado contínuo, mas como a mulher que tem algo a oferecer ao herói apaixonado e sombrio. A escolha da heroína também demonstra a tentativa de equilibrar seu pseudo-racionalismo e estoicismo com uma dose de hedonismo.

***O amigo homem***, de acordo com Bowman (in FLEENOR (Ed), 1983), é uma versão mais pálida do herói. É ele quem ajuda a heroína a definir a natureza e a direção de sua iniciação. Ele é um herói menos carregado, mas nunca é escolhido pela heroína. Com frequência, ele é o rival do herói, que estimula a heroína a redobrar sua atenção e estabelece uma competição traiçoeira com o herói. Essa competição é perniciosa porque o amigo homem corresponde ao pai ideal, sem seu charme e libertinagem. Ele oferece a proteção possessiva do pai à heroína.

Ao contrario do herói, ele é estável e confiável, mas também é desinteressante e sem atratividade sexual. Bowman (in FLEENOR (Ed), 1983) também ressalta que, em alguns romances, o amigo homem não é o rival do herói no momento da narrativa, mas um rival anterior, como o pai ideal que morre. Pode ser também o primeiro marido da heroína, ou um noivo que morreu. Nesses casos, a heroína casou, ou quase casou, com um homem que não lhe suscitava mais que amizade, mas que lhe proporcionava a oportunidade de escapar de seu pai distante e inatingível.

O amigo homem oferece à heroína o apoio que o herói não pode dar, mas também mina os propósitos do herói de tornar a heroína mais independente, autônoma e realista. Nesse papel de minar a iniciação da heroína, o amigo homem pode acabar se mostrando como o vilão da história ou associado com a vilã *femme fatale*. Todavia, com maior frequência, essa personagem apenas desaparece do quadro quando a heroína se concilia com o herói e com sua própria sexualidade.

No que concerne a figura do *pai ideal*, Bowman (in FLEENOR (Ed), 1983) considera-o uma figura crucial para a heroína. Normalmente ela não tem mãe ou a personalidade da mãe é vaga, mal definida e pouco inspiradora. Toda a ênfase da parentalidade recai então sobre o pai, que é apresentado de duas maneiras, explicitadas a seguir.

A primeira imagem do pai ideal é a de um pai que é a personificação do charme. Ele pode ser o sonhador e o aventureiro idealista. Embora, outras vezes apareça como um libertino, mas não ameaçador, até certo ponto ligado a uma mitologia romântica. Como exemplo, em alguns casos, ele se indis põe com seus pais ricos e aristocráticos para casar-se com a mãe da heroína, uma mulher abaixo do seu nível social. Uma variação desse pai ideal, descrita por Bowman (in FLEENOR (Ed), 1983), é a figura do marido pai, geralmente o primeiro marido da heroína, que funciona da mesma forma que a figura do pai, morrendo prematuramente e tentando desencorajar a atração que a heroína sente pelo herói, mais vibrante e jovem.

A imagem desse pai é um ideal adolescente, do provedor que não faz demandas e que na verdade se alimenta das demandas da heroína, desejando atender todas elas. Ele pode encontrar-se fisicamente separado da heroína durante um certo período da narrativa e, em geral, morre em um ponto crucial da adolescência da heroína.

A segunda imagem do pai ideal é complementar da primeira. Nesse caso, o pai é inatingível e distante. Um homem absorvido por sua profissão que pode mesmo expressar uma repulsa aberta à heroína. A mãe é convenientemente vaga ou ausente, eliminando a competição. Com frequência, a mãe da heroína morreu na infância e não constitui nenhuma ameaça na conquista do pai pela heroína.

É preciso ter em mente, todavia, que em ambos os casos o pai é inatingível, no primeiro caso, por sua morte e no segundo, apesar de permanecer vivo, é impossível conquistá-lo. Nos dois casos o pai cria uma imagem pouco realística do masculino. Imagem essa que o herói só consegue superar por meio de uma crise em que a heroína precisa encarar sua própria mortalidade e em que ela precisa acreditar que o herói pretende matá-la para apenas depois entender que suas intenções são totalmente diferentes.

Outro tipo masculino presente nas narrativas góticas e que é digno de nota é o *outsider*. Karl (1975) afirma ser o *outsider* um tema presente em praticamente todas

as obras do Gótico. Segundo o autor, o *outsider* gótico, como Caim, move-se nas bordas da sociedade, nas cavernas, nas costas inóspitas do mar, ou em monastérios e conventos. Funciona como uma força antagonista impulsionada por estranhas ânsias e necessidades destrutivas. Nas palavras do autor, assim funciona o *outsider*:

"Enquanto todos parecem sãos, ele é insano; enquanto todos parecem sujeitos à legalidade, ele age, [...] tentando driblar as restrições implacáveis da lei; enquanto todos parecem não apresentar nenhuma peculiaridade de gosto e comportamento, ele sente somente estranhamento, necessidades doentias, terríveis impulsos de poder e devastação. Ele é verdadeiramente contracultura, uma força alternativa, quase mítica em sua manifestação dos fardos e pecados da sociedade"<sup>33, 34</sup>.

A meu ver, um dos pontos mais significativos na descrição do *outsider* gótico realizada por Karl (1975) é o fato de que ele representa e incorpora, de forma quase mítica, os fardos e os pecados da sociedade em que vive, ou margeia. Dessa forma, ele permanece como um tipo em diversas outras obras de diversos autores mencionados por Karl: Dickens, as Brontës, Poe, Hawthorne, Dostoiévsky, Stevenson, Collins, Greene e Faulkner.

Karl (1975) menciona, como exemplo, o *outsider* em *Caleb Williams*, de William Godwin, sendo que Caleb é um *outsider* em situação rara nas obras do século XVIII. Ele é o inimigo da sociedade normal, apesar de ser o único com uma posição moral. Essa situação é familiar na literatura moderna, mas algo difícil de encontrar em obras da época do Gótico clássico.

Outro tipo observado a partir de *O Castelo de Otranto*, com frequente presença nas obras clássicas do Gótico é o *jovem melancólico* que surge em meio a um redemoinho de acontecimentos e efeitos e parece carregar um enorme peso em seu coração. Esse jovem, segundo Karl (1975), deve ser considerado a semente do herói byroniano de anos depois.

Dentre os tipos de personagens góticos femininos, além da heroína, tem-se *a mãe ausente* e *a femme fatale*. No que concerne à primeira, Bowman (in FLEENOR

<sup>33</sup> "While everyone appears sane, he is insane; while everyone appears bound by legalities, he is [...] trying to snap the pitiless constrictions of the law; while everyone else seems to lack any peculiarities of taste or behavior, he feels only strangement, sick longings, terrible surges of power and devastation. He is truly countercultural, an alternate force, almost mythical in his embodiment of the burdens and sins of society".

<sup>34</sup> KARL, 1975, p. 239, tradução nossa.

(Ed), 1983) afirma que ela está raramente presente para a heroína, representa a falta de modelos femininos que a heroína enfrenta no início de sua vida. No lugar da mãe, podem se encontrar tias apoiadoras ou opressoras, mas que de um jeito ou de outro não fornecem um modelo assertivo para a heroína, especialmente no que diz respeito à sua própria sexualidade. Bowman (in FLEENOR (Ed), 1983) ressalta que essas tias são representantes dos valores tradicionais e convencionais e vivem uma vida sem aventuras. Em geral, desaprovam a ambição e a alegria da heroína. São também essas tias, às vezes primas, que introduzem dúvidas quanto ao herói à heroína. Há que se considerar que essas dúvidas dizem respeito também aos instintos e desejos autônomos da própria heroína. Elas minam a confiança e assertividade instintiva que a heroína adquire ao escolher o herói e admitir seu amor por ele e não oferecem nenhum modelo alternativo que possa ser seguido por ela.

Quanto à *femme fatale*, Bowman (in FLEENOR (Ed), 1983) ressalta que essa personagem, quando presente, pode funcionar como um contraponto da heroína que engloba sua sexualidade, exagerando-a. Dessa forma, purifica a imagem da heroína. Outra possibilidade para a *femme fatale* é de ela ser uma amiga invejada da heroína, alguém que consegue reunir em si a confiança e a agressividade que a heroína não consegue. Nos dois casos, a *femme fatale* é um *alter ego* da heroína, englobando tanto o que a heroína deseja ser quanto aquilo que ela mais teme. Nos romances, a mulher fatal alterna entre ser a protetora da heroína e ser uma ameaça a ela como vilã da narrativa. No papel de vilã, ela tenta minar a confiança da heroína no herói ou surge como uma imagem de sexualidade que obscurece o comprometimento sexual da heroína.

Além dos tipos descritos até o momento, é interessante ressaltar a existência de outros *personagens secundárias* que surgiram a partir de *O Castelo de Otranto* e que, por aparecerem repetidas em diversas obras góticas, merecem ser citadas aqui. São eles: a empregada faladeira, o nobre disfarçado de padre confessor e a esposa prisioneira. Esses personagens podem ser acompanhadas em outros romances por elementos como: piratas, profecias, sonhos e marcas de nascença.

Com relação ainda aos personagens, é importante mencionar a presença do *duplo* e da *dualidade*, lembrando apenas que podem aparecer também em relação a

objetos, animais e mesmo nas próprias estruturas narrativas, como se poderá observar na análise dos contos realizada a partir do segundo capítulo dessa dissertação.

Karl (1975) esclarece que essa dualidade gótica específica dos personagens foi verificada, pela primeira vez, por meio da crítica aos romances góticos de Ann Radcliffe e Monk Lewis, sendo que os personagens de seus romances oscilavam entre a paixão irracional e uma máscara de severo autocontrole, entre autonegação e indulgência satânica, além da perseguição a inocentes de forma sádica e satânica, que pode ser observada principalmente nas obras de Monk Lewis. Como exemplo, Karl (1975) apresenta o protagonista Ambrosio, de *The Monk*, de Monk Lewis, que é descrito como um *voyeur*, estuprador, sádico, masoquista, necrófilo, matricida e incestuoso ou, no mínimo, um profanador e masturbador. Para esse autor, Lewis brinca com a noção sadista do potencial quase que infinito do homem para o demoníaco e para tornar o demoníaco um modo de vida.

Segundo Karl (1975) a dualidade entre controle e impassividade externos e intenções e valores internos pode ser observada também no personagem Falkland, do romance *Caleb Williams*, de William Godwin. Falkland, apesar de se mostrar:

"[...] útil, cheio de consideração, disposto a ajudar a cada momento [...] é, todavia, uma pessoa de orgulho demoníaco, de urgências destrutivas, de uma necessidade avassaladora de vingança. Falkland remete à posterior dualidade byroniana; e do mesmo modo que Caim, um homem que pode viver de maneira pacífica por um tempo, mas que, quando provocado, deve lidar com a anarquia que jaz sob a respeitabilidade"<sup>35, 36</sup>.

O personagem serve o propósito de expor certos valores sociais, mostrando um homem que usa sua alta posição social para impor seu próprio tipo de justiça.

Essas características dos vilões góticos, acima apresentados, mostram-se úteis para identificar personagens semelhantes em obras não góticas no estrito senso do termo e são responsáveis, de certa forma, na literatura moderna, pela presença de personagens masculinos violentos e selvagens que escondem suas verdadeiras intenções sob uma capa de respeitabilidade.

<sup>35</sup>"... useful, considerate, helpful at every turn ... is, nevertheless, a person of demonic pride, of destructive urges, of an overpowering need for vengeance. Falkland recalls the later Byronic duality, like Cain a man who can live for a time peacefully, but who, when provoked, must assert the anarchy lying beneath respectability".

<sup>36</sup> Ibid., p. 262, tradução nossa.

Além dos elementos e características subdivididos nas subseções referentes à arquitetura, à natureza e ao humano, acima abordadas, é válido ressaltar a importância de alguns outros que não se enquadram necessariamente nos grupos descritos, mas que nem por isso são menos importantes na categorização do Gótico como gênero e na identificação de suas características em textos posteriores. Esses elementos serão apresentados na subseção abaixo.

### OUTROS ELEMENTOS IMPORTANTES PARA O GÓTICO

Os primeiros elementos a serem tratados nesta subseção são o *antigo manuscrito e o retrato ancestral*. Varma (1966) ressalta que o manuscrito é geralmente descoberto em alguma gaveta secreta ou corredor empoeirado de uma ala deserta do castelo e contém uma confissão detalhada de algum terrível crime do passado ou avisos inúteis que aconselham o investigativo herói/heroína a interromper sua busca. Por sua vez, o retrato ancestral, que em *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole sai de seu quadro e perambula pelo castelo, também é um elemento que se repete em muitas obras do Gótico e em obras atuais influenciadas pelo gênero. Pode surgir como uma miniatura, como em Radcliffe, ou como possuidor de um poder demoníaco, levantando suspeitas e despertando um sentimento de terror com seu olhar misterioso, como em *The Monk*, de Monk Lewis.

Karl (1975) ressalta a presença da figura de linguagem do *Quiasmo* nos romances góticos. Ele consiste em uma ferramenta comum na poesia, que efetiva o cruzamento de grupos de palavras paralelas (quatro palavras), de forma que a primeira corresponda à quarta e a segunda à terceira. No romance, todavia, pode ser aplicado para reverter os termos ou os destinos de personagens ou elementos que parecem ziguezaguear. É usado para apresentar conflito de elementos, inversão de necessidades e o desencontro entre o desejo individual e as forças externas e é encontrado, com frequência, nas obras de Radcliffe, como um de seus artifícios,

Segundo Karl (1975), outro elemento comum nas narrativas góticas tradicionais é a *profecia, ou maldição*, geralmente relacionada ao destino das personagens, funciona também para estabelecer o padrão da narrativa. As *lâmpadas ou velas*, já mencionadas quando se tratou do vento como elemento do Gótico, são,

conforme Varma (1966), geralmente, carregadas pelas donzelas; podendo servir para revelar a aproximação de algum ente fantasmagórico, e sendo apagadas, normalmente, quando são mais necessárias.

Tendo encerrado a apresentação dos principais elementos do Gótico, com especial ênfase na heroína e no vilão gótico, passaremos à seção seguinte, que tratará justamente da questão de gênero nas obras do gótico. As relações de gênero mostram-se como eixo principal não apenas nas obras clássicas do gótico, mas também nos textos que sofrem sua influência com o passar dos séculos. Os papéis da mulher na mitologia social, suas dificuldades e frustrações no exercício desses papéis são a base para a forte ligação feminina com o Romance Gótico. Não por acaso, a maior parte das obras góticas foram escritas por mulheres e o público leitor também é majoritariamente feminino.

### **1.3 Gótico, literatura e gênero**

O grande número de escritoras mulheres do Gótico e o público leitor formado, em sua maioria, também, por mulheres indicam uma forte relação do feminino com esse gênero literário. Para entender essa relação, faz-se necessário, portanto, refletir sobre o papel das mulheres na sociedade ocidental, a mitologia social que determina esses papéis e a relação das próprias mulheres com o que é esperado delas.

#### **1.3.1 Questões de representação feminina**

Kay J. Mussel (in FLEENOR, 1983) aponta para o fato de que nos romances góticos, assim como no dia a dia, pressupõe-se que o conteúdo do mundo feminino corresponda com exatidão aos interesses femininos. As mulheres são responsáveis pelos cuidados com a família no lar, enquanto os homens operam no mundo exterior. As funções das mulheres servem para transformar a renda e o status proporcionados pelo marido em um ambiente apropriado para a família. As mulheres fornecem cuidados físicos e psicológicos para os filhos e apoio emocional para seus maridos quando eles retornam de suas experiências desgastantes no mundo exterior. As

mulheres são especialistas nas áreas estéticas. Elas são responsáveis pela impressão visual da família recebida pelo mundo exterior.

As funções desempenhadas pelas mulheres, como cozinhar, costurar, decorar, aconselhar, apoiar, embelezar, acalmar e cuidar são atividades e não traços de personalidade inatos e apesar de serem relativamente constantes, a qualidade do ambiente em que elas são desempenhadas varia amplamente, dependendo diretamente da contribuição do marido. O que o marido traz para a família em dinheiro e prestígio é a matéria prima com a qual a mulher cria a família. Quando a contribuição é pequena, a sua capacidade de projetar uma impressão atraente também é limitada. Nos romances góticos, as mulheres apresentadas desempenham as tarefas necessárias ao mundo feminino ao mesmo tempo em que adquirem os objetos e status que pertencem a ele.

Mussel (in FLEENOR (Ed), 1983) analisa a trajetória de Martha Leigh, heroína do romance *Mistress of Mellyn*, de Victoria Holt, 1960, e a forma como ela adquire nessa trajetória tanto recompensas tangíveis quanto os atributos intangíveis. Nesse romance, que iniciou o *boom* contemporâneo dos romances góticos e exemplifica a trajetória feminina no romance gótico, a heroína, Martha, é uma jovem pobre e gentil que viaja à Cornualha para ser governanta e cuidar da incorrigível filha única do dono da propriedade *Mount Mellyn*. A ela faltam, em princípio, o conteúdo do mundo feminino e os atributos que possibilitariam adquiri-lo. Ela é descrita como sem graça e pobre (o dinheiro poderia prover adornos que compensariam sua falta de beleza). Não tem filhos e cuida dos filhos dos outros. Não tem um lar e por isso precisa morar na casa dos outros. Durante o romance, todavia, ela ganha todos os papéis que lhe faltavam e todos os objetos que não possuía por meio de seu comportamento e de suas ações, pelo teste doméstico. Esse teste é tornado mais difícil pelas ações do vilão que ameaça perturbar o círculo familiar real ou potencial.

Como o vilão personifica a ameaça aos valores domésticos, ele é frequentemente apresentado como uma perversão da feminilidade, uma vilã na verdade. No romance analisado por Mussel (in FLEENOR, 1983), a vilã é uma vizinha e amiga da família, Celestine, que deseja ocupar o lugar da esposa falecida do proprietário de *Mount Mellyn*. Segundo a autora, a vilania de Celestine é derivada de sua incapacidade de agir como uma "verdadeira mulher", visto que ela permitiu

que uma única parte do mundo feminino, o cuidado da casa, dominasse todas as outras áreas. Em oposição à Martha, Celestine é reprovada no teste doméstico. Martha chega à propriedade sem nenhum dos papéis e posses tradicionais de uma mulher "de sucesso", mas adquire tudo no final do romance e de forma ainda mais valorizada, pois é muito mais importante ser a senhora de uma propriedade como Mount Mellyn do que uma dona de casa qualquer.

É possível perceber que a leitura dos romances góticos proporciona uma dupla fantasia: Uma fantasia de competência representada pela solução do mistério e uma fantasia de significação representada pela recompensa que consiste na aquisição de uma família própria. Como a vida das mulheres em geral não exige que elas sejam competentes exceto em seu círculo familiar e não fornece respaldo quanto à importância de seu próprio mundo, as duas fantasias proporcionadas pelo romance, em conjunto, indicam uma das razões pelas quais as mulheres têm preferência por esse tipo de romance. Ele ajuda a validar certas verdades sociais que apóiam os papéis tradicionalmente aceitos para as mulheres e fornecem significado e importância ao desempenho desses papéis.

A mitologia social, por sua vez, funciona como um conjunto de suposições que serve para conciliar as discrepâncias entre o que o indivíduo percebe e o que internalizou, mantendo a realidade que a socialização impõe. Ela pode ser limitante em seus efeitos sobre o indivíduo, mas também fornece definições necessárias para a vida, atendendo necessidades sentidas profundamente. Na sociedade ocidental, a mitologia social define a mulher primariamente, ou seja, antes de tudo, de três formas: como esposa, como mãe e como dona de casa. São esses papéis que definem as esferas de atuação apropriadas às mulheres, os limites do seu universo e o conteúdo pertinente a esse universo. As mulheres que não tiverem as três áreas de definição disponibilizadas a elas se encontrarão em um vácuo social parcial, não podendo desempenhar algumas das atividades esperadas. No caso da ocorrência desse vácuo, ou seja, de uma mulher não poder ou não ter a oportunidade de desempenhar uma dessas funções, ela precisa se redefinir.

A determinação dos papéis essenciais às mulheres faz com que antes de realizar qualquer atividade no mundo exterior, as mulheres sejam encorajadas a conciliarem-se com essas três áreas. Isso não significa que elas tenham que atuar nessas três áreas

de modo imprescindível, mas tem que encontrar algum tipo de acomodação com cada uma delas. No caso de possuir o conteúdo do mundo feminino, a mitologia social afirma que ela deve se sentir feliz e realizada. Se ela não se sentir assim, conciliar-se significará encarar ou sublimar sua não conformidade. No caso de a mulher não possuir o conteúdo do mundo feminino, ela provavelmente sentirá necessidade de justificar sua situação para os outros ou pelo menos para si mesma.

É importante observar ainda que essas três áreas de atuação destinadas tradicionalmente às mulheres implicam a existência de outrem para que tenham suas funções desempenhadas. Mais ainda, são elas que determinam as carreiras mais aceitas para as mulheres como: secretária, professora, enfermeira, modelo, garçone, aeromoça, entre outras. A necessidade de um outro para o desempenho das atividades que compõem a identidade da mulher na sociedade, termina por gerar uma crise de identidade sempre que esse outro inexistente ou parte, como quando filhos deixam o lar para constituir outras famílias ou quando ocorre a perda do marido por divórcio ou morte. Além dessa crise de identidade, existe também a questão dos temores relativos ao desempenho, esses temores são explicitados pela seguinte citação de Janeway:

"... pouquíssimas mulheres podem realmente ser boas em tudo que se espera que elas façam. Algumas são boas mães e esposas ruins, enquanto algumas esposas dedicadas e mães amorosas são donas de casa terríveis. Algumas que conseguem fazer todas essas coisas de maneira adequada, acham difícil mudar de um papel para o outro tão rapidamente quanto pode ser necessário. Como resultado, há, quase sempre, um pouco de sentimento de fracasso no sucesso de qualquer mulher que desempenha seus vários papéis. ... Os homens têm muito mais liberdade de se afastar do fracasso que as mulheres. O papel tradicional da mulher demanda que ela continue exercendo atividades mesmo que ela saiba que não é muito boa nelas. Então, as mulheres têm que acabar vivendo com o conhecimento de que são fracassos em certas áreas de suas vidas e se vêem como criaturas decepcionantes que tem que desempenhar suas decepções continuamente"<sup>37, 38</sup>.

<sup>37</sup> "... very few women can be really good at everything they are expected to do. Some are good mothers and bad wives, while some devoted wives and loving mothers are perfectly terrible homemakers. Some women who can do all these things adequately find it hard to shift back and forth from one to the other as quickly as it may be needed. As a result, there is almost always a little failure packaged in any woman's success in playing her various roles. ... Men are more free to walk away from failure than women. Women's traditional role demands that she go on doing things even if she knows she is not very good at them. So women more or less have to live with the knowledge that they are failures in certain areas of their lives and see themselves as disappointing creatures who have to act out their disappointments over and over".

<sup>38</sup> JANEWAY, apud MUSSEL, in FLEENOR, 1983, p.63, tradução nossa.

Mussel (in FLEENOR, 1983) ressalta que mesmo mulheres que pareçam ser exteriormente liberadas podem sentir-se em conflitos, pois suas carreiras apenas acrescentam uma outra camada de obrigações àquelas que elas tem que cumprir ou que acreditam ter que cumprir. Mães que trabalham podem ter sentimentos de culpa por não saber se estão prejudicando seus filhos por tentar fazer muitas coisas. Todas as mulheres, de fato, têm que encarar a dificuldade existente na necessidade de se provar feminina ao mesmo tempo em que mantém a habilidade de funcionar no mundo apenas como um ser humano que é coincidentemente uma mulher. Todos esses problemas possíveis geram tensões e auto questionamentos que se não forem aliviados ou liberados podem levar à depressão ou a uma perda da capacidade de funcionar em uma ou mais áreas de obrigações.

A Literatura é um dos artefatos culturais que transmitem a mitologia social, cujas "verdades" podem tornar possível a um indivíduo manter um nível de sanidade e ordem em um mundo precário. Essa transmissão realizada pela Literatura se torna mais visível em obras que seguem fórmulas, como é o caso dos romances góticos. A hipótese da autora é que o Gótico reforça e fornece importância para os padrões de socialização de muitas mulheres. Sendo assim, a repetição da experiência de leitura (o fato de as mulheres lerem não apenas um exemplar do gênero, mas inúmeros) implica que a satisfação derivada da identificação com a heroína de um romance não ajuda em nada na solução do dilema da leitora com relação à sua própria situação. A leitura repetitiva do Gótico serve para aliviar temporariamente as tensões, mas as suas soluções irrealísticas e superficiais não fornecem modelos de soluções para as dificuldades da vida real.

O mundo ficcional para o qual as mulheres escapam é significativo porque é na fantasia, por ele permitida, que a leitora se reassegura, não apenas quanto à mitologia social, mas quanto à importância que tem esse sistema de crenças para ela. Os romances ressaltam o valor essencial dos papéis femininos ao representá-los em um contexto em que se mostram excepcionalmente significativos, sugerindo que esses papéis não precisam ser necessariamente maçantes e insignificantes, mas que podem, ao contrário, ser acompanhados de aventura e excitação. Eles mostram mulheres sem nenhum dos atributos convencionais de beleza e riqueza, nenhuma das atrações externas que podem levar à conquista de uma família como um processo simples, em

situações em que seu comportamento corajoso e virtuoso supera o diabólico ao mesmo tempo em que protege e se apropria de uma família.

Sob o disfarce do exotismo, o mundo da ficção gótica é um mundo muito simples em que mulheres são mulheres e homens são homens. As suas esferas de ação são cuidadosamente definidas e as atividades encontram-se claramente em consonância com a mitologia social. O valor dessas atividades, no entanto, é reafirmado por uma fórmula essencialmente aventureira e excitante muito diferente da forma real na qual vive a maioria das mulheres. O Gótico apresenta as mulheres em ação competente e eficaz em áreas em que não se solicita que praticamente nenhuma mulher aja.

Mussel (in FLEENOR, 1983) descreve também a diferença entre os protagonistas das ficções de fórmula masculinas e femininas. A diferença principal é que é muito raro que uma heroína feminina ressurja em outro livro, enquanto há séries de livros com personagens como James Bond, Lew Archer e Philip Marlowe. Essas personagens masculinas podem ter relações românticas nos romances, mas não tem que casar no fim do livro para que a experiência da fantasia obtenha sucesso. As personagens femininas, por outro lado, não obtém sucesso nos romances românticos a não ser que realizem um casamento feliz no fim do livro. Uma vez que a mulher esteja vinculada a um homem por toda a vida, ela não mais abarca as tensões específicas da fantasia feminina. Outro livro sobre a mesma mulher implicaria dizer que ela fracassou em conseguir a recompensa na primeira vez. Em outras palavras, mulheres que já obtiveram o conteúdo do mundo feminino já não são mais interessantes. Sendo assim, a fantasia feminina envolvida nesses romances implica um fim que não deixe nenhum fio solto, um "felizes para sempre". Como a vida das mulheres não segue esse padrão definitivo e organizado, parte da experiência da leitura repetitiva pode ser uma forma de buscar essa organização e lógica que não faz parte da vida real.

A experiência do romance gótico na vida real seria desorientadora, mas na ficção ela pode ser desfrutada de maneira segura. Como as mulheres sentem dificuldade em se realizarem com os papéis tradicionais que lhes são atribuídos, tornam-se claras as razões que levam a buscar uma leitura escapista. Nas palavras da autora:

"Se a vida é tediosa e sem foco, o que poderia ser mais satisfatório que ler sobre uma mulher cuja vida é uma aventura? Se nada acontece na vida de uma mulher, pode-se esperar que ela não queira ler sobre uma mulher para quem tudo acontece? Se uma mulher está insegura de sua capacidade de desempenhar adequadamente nas áreas tradicionais, não seria um alívio passar algum tempo identificando-se com uma mulher que não só desempenha bem as tarefas dessas áreas, mas também as torna significativas? E se em contextos mais amplos, a realidade objetiva de seu mundo parecer apavorante e caótica quando a ela foi dito tanto abertamente quanto implicitamente que essa realidade *tem de fato* significado, não seria reconfortante visitar um mundo imaginário estruturado de maneira ordenada e que opera de acordo com os princípios nos quais a própria mulher acredita que seu mundo deveria operar?"<sup>39, 40</sup>.

As protagonistas dos romances góticos são essencialmente mulheres domésticas, preocupadas em provar sua feminilidade por meio de atividades também do âmbito doméstico. Assim, os romances oferecem uma fuga segura que proporciona a fantasia da aventura, ao mesmo tempo em que validam os mitos sociais que causam as tensões que levam as mulheres a buscarem essas leituras em primeiro lugar. Fornecem uma fuga que, ao mesmo tempo que alivia as tensões, reafirma os papéis tradicionais, em vez de desafiá-los. Essa fuga, apesar de temporária, se mostra eficaz por não exigir que qualquer atitude seja tomada e por não acarretar nenhuma ameaça ao mundo real das leitoras, podendo assim ser repetida pela simples leitura de um outro romance do gênero. É importante ressaltar que as mulheres dos romances góticos são ativas no que diz respeito ao mistério, mas passivas em suas relações com os homens, reforçando o padrão da dominância masculina nas relações românticas. Mesmo suas ações com relação ao mistério são impostas a elas pela necessidade de preservar as relações domésticas.

Com relação às leitoras dos romances góticos, a mitologia social lhes fornece os modelos com os quais as mulheres têm que lidar, podendo tanto aceitá-los quanto recusá-los, mas nunca podendo simplesmente ignorá-los, visto que o ambiente social

---

<sup>39</sup> "If life is boring and unfocused, what could be more satisfying than reading about a woman whose life is adventurous? If nothing happens in a woman's life, could one not expect her to read about women to whom everything happens? If a woman is unsure of her ability to perform adequately in traditional areas, could it not be a relief to spend some time identifying with a woman who not only performs well in those areas, but who makes it all seem significant as well? And if in a broader contexts, the objective reality of her world seems frightening and chaotic when she has been told overtly and covertly, that it *does* have meaning, would it not be reassuring to visit an imaginative world that is structured in an orderly way and that operates according to the principles that she believes her own world should manifest?"

exigirá algum tipo de acomodação, a não ser que a mulher esteja disposta a ser estigmatizada como "não feminina". Dessa forma, mulheres que não alcançaram o direito de exercer um ou mais dos papéis aceitos; que alcançaram esse direito, mas não se sentem satisfeitas; que já desempenharam esses papéis, mas não têm, no momento, outros a quem direcionar suas atividades; ou mesmo que se recusaram a desempenhar um ou mais desses papéis; podem todas fantasiar por meio da identificação com uma mulher que desempenha bem todas essas atividades.

Como uma construção artística formulaica, os romances góticos fornecem uma experiência estética previsível por meio da criação de um mundo de fantasia e de realização de desejos dentro de limites seguros, com terrores que não são ameaçadores devido à distância ficcional da leitora e com recompensas que reforçam, mais do que ameaçam, seu mundo socializado. Além disso, a persistência do Gótico na ficção feminina por mais de dois séculos também indica que o mundo feminino pode não ter mudado tanto quanto se imagina. As condições de vida podem ser diferentes dos tempos de Jane Eyre, como aponta a autora, mas as qualidades por ela manifestadas durante suas provações e a recompensa que ela recebe não são muito diferentes das de Martha Leigh em *Mystress of Mellyn* de Victoria Holt.

### 1.3.2 O Gótico feminino

O Gótico é um gênero em que se destacam diversas autoras mulheres. Em geral essas autoras são tributárias das obras de Ann Radcliffe, escritora gótica do século XVIII. De acordo com Varma (1966), a autora optou pelo uso do Terror, em seus romances, em detrimento do Horror, de acordo com uma distinção entre esses dois conceitos baseada na definição de McKillop, que afirma que:

"O Terror e o Horror são de tal maneira opostos, que o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um mais alto nível da vida; o outro as contrai, congela e praticamente as aniquila...; e onde se encontra a principal diferença entre Terror e Horror se não justamente na incerteza e obscuridade, que acompanha o primeiro, no que concerne o diabólico temido?"<sup>41, 42</sup>.

---

<sup>40</sup> MUSSEL in FLEENOR, 1983, p.66, tradução nossa.

<sup>41</sup> "Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them...; and where lies the great

É dentro dessa linha do Terror, portanto, que se pode considerar as maiores contribuições à tradição literária por parte de Ann Radcliffe e que incluem forte contribuição, por sua percepção da questão do medo, para o desenvolvimento do romance psicológico. Em suas obras, as emoções se viam refletidas nas fisionomias das personagens e ela é considerada uma das primeiras escritoras inglesas a dissecar os motivos humanos em uma personagem. A autora apresentava um exímio domínio da técnica dos diálogos que eram usados para revelar o caráter das personagens, promovendo o avanço da ação. Suas obras forneceram, de maneira mais artística, uma nova direção para a trama do romance, acrescentando-lhe dramaticidade e usando o suspense de forma mais sofisticada. Esse uso refinado do suspense, se tornou predominante sobre as personagens e um dos principais motivos da história, influenciando de Edgar Allan Poe às histórias de detetive contemporâneas com suas mistificações prolongadas e soluções pouco convincentes.

Além disso, a autora utilizava uma ambientação romântica e pitoresca para os terríveis acontecimentos de suas histórias, como montanhas majestosas, paisagens verdejantes, lindas noites iluminadas pelo luar e lagos tranquilos. Em suas obras, no que diz respeito à ambientação, observa-se também a ocorrência de mudanças no ambiente que acompanham as emoções das personagens, como descrito por Varma: "o sombrio aumenta quando os incidentes se direcionam a uma trágica catástrofe, e uma luz do sol calorosa se espalha com os sentimentos de felicidade e segurança"<sup>43</sup>.  
<sup>44</sup> Wieten também afirma que Ann Radcliffe usa "as terríveis forças da natureza para refletir as obscuras paixões do homem"<sup>45, 46</sup>.

Os heróis-vilões de Ann Radcliffe, por sua vez, guardam diversas semelhanças com os vilões apresentados nos dramas elisabetanos, sendo detentores de personalidade dominadora e incansável e possuindo objetivos extremamente egoístas. São eles personagens de rostos marcados e olhos brilhantes que se mostram orgulhosos, opressores e vingativos. Cruéis, destituídos de fé e remorso, são eles que

---

difference between terror and horror , but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?"

<sup>42</sup> McKillop, 1932 apud VARMA, 1966, p.103, tradução nossa.

<sup>43</sup> "the gloom darkens when the incidents move towards a tragic catastrophe, and a warm sunshine spreads with the moods of happiness and security".

<sup>44</sup> VARMA, 1966, p.114, tradução nossa.

<sup>45</sup> "the terrible forces of nature to reflect the dark passions of man".

<sup>46</sup> Wieten, 1926, apud VARMA, 1966, p.114, tradução nossa.

aprimoram as esposas em calabouços, impõem casamentos indesejados aos filhos para realização de seus objetivos, entre outras atrocidades que incluem assassinatos diversos. Eles são assim descritos por Varma:

"Egoístas e inescrupulosos, bravos e ríspidos, eles são possuidores de grande força pessoal; suas personalidades sinistras e modos selvagens causam pavor por onde passam, enquanto um véu de mistério sombrio permanece sobre a vida que levavam anteriormente"<sup>47, 48</sup>.

Suas obras, todavia, mesmo seguindo a linha do Terror, que lida com o que é sugerido, são enfraquecidas pela utilização de explicações lógicas para os eventos sobrenaturais apresentados. Varma (1966) considera que haveria um ganho artístico em suas obras, caso ela optasse por manter as possibilidades abertas e afirma que a simplicidade de suas explicações termina por destruir o mistério. Pode-se dizer que os contos de Lygia Fagundes Telles, que apresentam vestígios do Gótico e que são foco da análise dessa dissertação, filiam-se à tradição do Terror e não do horror, aproximando-se assim da obra de Ann Radcliffe. Entretanto, os contos de Telles mostram-se mais ricos no que diz respeito a esse quesito visto que não fornecem explicações "lógicas", trabalhando com o Fantástico e não com o Sobrenatural explicado, ou o Estranho, de Todorov (1975).

O próximo capítulo inicia a análise propriamente dita dos contos de Lygia Fagundes Telles e a identificação dos elementos góticos nas narrativas, com suas aproximações e distanciamentos das formas apresentadas nos textos clássicos do gênero.

---

<sup>47</sup> "Selfish and unscrupulous, brave and harsh, they are possessed of great personal strength; their sinister personality and fierce manner strikes dread all round, while a veil of dark mystery hangs over their early life".

<sup>48</sup> VARMA, 1966, p.120, tradução nossa.

## Capítulo 2 A Análise dos Contos

Lygia Fagundes Telles não recebe ainda uma atenção constante da crítica: encontrando-se, de fato, poucos trabalhos sobre sua obra. Schwantes (1997) ressalta esse fato e indica que nem mesmo a eleição da escritora para a Academia Brasileira de Letras contribuiu efetivamente para o aumento desses estudos. Schwantes (1997) faz coro à professora Vera Maria Tietzman Silva (1992), que lamenta a falta de bibliografia sobre a obra de Lygia Fagundes Telles .

Lamas levanta ainda a questão de que dentro da fortuna crítica existente pode-se verificar que:

"os trabalhos se agrupam ora por analisar pelo prisma da crítica feminista, ora por investigar questões estruturais das narrativas, ora por estudar a simbologia. [...] entretanto, o enfoque a partir do ponto de vista da literatura fantástica e das teorias da crítica do imaginário ainda é pouco explorado"<sup>49</sup>.

Lamas (2004) realiza também um abrangente levantamento dos ensaios críticos realizados com referência à obra de Lygia Fagundes Telles. Dentro do escopo desse levantamento é possível observar que vários ensaístas que estudaram sua obra, percebem com clareza a relação da escritora com os temas do Fantástico, do mistério e das difíceis relações entre os seres humanos, embora, por vezes, não priorizem essas abordagens. Nelly Novaes Coelho ressalta a capacidade da escritora de "apreender o indizível e invisível na relação da pessoa com o meio em que vive, incluindo-se com as demais, permitindo ao leitor realizar uma identificação e ver-se de frente consigo mesmo"<sup>50</sup>. Para Coelho, a obra da escritora constitui-se em uma reflexão sobre um "mundo moral em decomposição, onde todos os valores entram em crise."<sup>51</sup>. José Aderaldo Castello (1999, apud LAMAS, 2004) situa a escritora entre os autores que trabalham com uma literatura no limite entre o real e o imaginário, explicitando situações psicológicas como tendência principal. Para ele,

<sup>49</sup> LAMAS, 2004, p.99.

<sup>50</sup> COELHO, 1971, apud LAMAS, 2004, p.90.

<sup>51</sup> COELHO, 1971, apud LAMAS, 2004, p.90.

Lygia Fagundes Telles analisa o inconsciente, na linha temática do mistério e do sobrenatural, chamando a atenção para a presença do tema da morte, das metamorfoses e do terror. Finalmente, Lamas (2004) menciona o crítico literário, Fabio Lucas (1990, apud LAMAS, 2004) que escreveu diversos ensaios sobre Lygia Fagundes Telles e que observa a frequente visita da escritora à região do Fantástico, que é denominada por ele como "zona do mistério"<sup>52</sup>. Lucas (1990, apud LAMAS, 2004) também ressalta a preferência da escritora por aspectos do romantismo e do Gótico por meio de tramas que entrelaçam o natural e o sobrenatural.

Apesar de os críticos, acima mencionados, terem citado diversos aspectos presentes na obra de Lygia Fagundes Telles que possuem relação estreita com o Gótico, como: o Fantástico, o mistério, o sobrenatural, a decomposição do mundo moral, a apreensão do que é indizível, etc.; e de Lucas (1990, apud LAMAS, 2004) explicitar, precisamente, os aspectos do Gótico como uma das preferências da escritora Lygia Fagundes Telles; os estudos acadêmicos sobre a obra da escritora vem privilegiando outras facetas da obra da escritora, já acima mencionadas, como bem observou Lamas (2004). Sendo assim, a análise dos contos, a seguir, pretende contribuir junto à Silva (1985), que estudou a metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles; Schwantes (1997), que analisou, não só o feminino, mas também o Gótico em Lygia Fagundes Telles (especificamente em *Ciranda de Pedra*); e Lamas (2004), que pesquisou o duplo e a dualidade nos contos da autora; não só para o preenchimento da lacuna da fortuna crítica sobre Lygia Fagundes Telles em geral, mas para uma abordagem que aponte a herança e os vestígios do Gótico, do Fantástico e do sobrenatural na obra desta importante escritora brasileira.

Visando, portanto, observar a presença dos elementos do Gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles, o presente capítulo apresenta a análise de treze contos da autora, que foram selecionados por meio de uma análise prévia dos contos publicados no período de 1949 a 2004. Os contos aqui analisados foram selecionados por contarem com maior quantidade de motivos góticos ou pela representatividade desses elementos para as narrativas. Os treze contos foram separados em três grupos diferentes de acordo com os estilemas ou temas do Gótico que se mostraram mais evidentes nas suas narrativas. Dessa forma, a primeira seção

---

<sup>52</sup> LUCAS, 1990 apud LAMAS, 2004, p.89.

apresenta os contos que possuem como eixo de suas narrativas a questão das relações homem/mulher permeadas pela opressão. A segunda seção abrange os contos que apresentam a metamorfose ou o animismo como elemento instaurador do sobrenatural. A terceira seção trata dos contos que transitam entre dimensões, trabalhando no campo do Fantástico e desrespeitando convenções de espaço/tempo para lidar com temas de enfrentamento da morte ou de um passado que se quer morto. Faz-se necessário, todavia, esclarecer que apesar da divisão dos contos em três grupos diferentes, os elementos essenciais de cada grupo também podem estar presentes nos outros, de maneira secundária, quando comparados aos elementos chave. Como exemplo, é possível observar a questão da opressão e das relações de gênero desequilibradas presentes na maioria dos contos analisados nesta dissertação. Todavia, é no primeiro grupo de contos que essas questões se apresentam como sustentáculo das narrativas, como o eixo em torno do qual elas progridem. Sendo assim, passaremos a análise do primeiro grupo de contos.

## ***2.1 Contos em que a opressão é o eixo da narrativa***

### **"Venha ver o pôr-do-sol"**

O primeiro conto de que trata esta seção, "Venha ver o pôr-do-sol" (TELLES, 1986), situa-se no Brasil do século XX. Nele, Ricardo, rapaz pobre, consegue um último encontro com Raquel, moça com quem teve um relacionamento e a quem, aparentemente, ainda ama. Raquel, por sua vez, está noiva de um homem rico por quem trocou Ricardo, mas concede-lhe esse último encontro. A descrição inicial do local do encontro, realizada por uma narradora heterodiegética, já apresenta o lugar em que se passará a narrativa como sendo isolado, pobre, decadente e abandonado. A partir dessa descrição inicial, a autora encarrega-se de semear, pelo texto, diversos índices do Romance Gótico que atuam para alertar o leitor quanto ao fato de que nessa narrativa nem tudo é, realmente, o que a princípio parece.

Raquel e Ricardo encontram-se, conforme dito anteriormente, em um local afastado, isolado e abandonado. Ao chegar ao encontro, depois de subir uma

“tortuosa ladeira”<sup>53</sup>, em que as casas iam rareando, onde não havia calçamento e onde “a única nota viva”<sup>54</sup> era proveniente de um pequeno grupo de crianças brincando de roda, o não pertencimento de Raquel a aquele cenário é evidenciado pela sua primeira fala. Ela, ao olhar seus próprios sapatos, então, reclama: “Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que idéia, Ricardo, que idéia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima”<sup>55</sup>. Quanto à essa caminhada realizada por Raquel para chegar ao local do encontro e mesmo ao passeio pelo cemitério a ser realizado em seguida, é relevante observar a importância do caminhar nos textos do gênero Gótico, principalmente naqueles escritos por mulheres. A esse respeito, Schwantes (1997), ressaltando a perspectiva de Moers (1976), enfatiza a importância do ato de caminhar no Gótico, sendo ele: “símbolo de independência ou jornada potencialmente perigosa”<sup>56</sup> e tendo “...um sentido muito mais lato na escrita de mulheres do que o mero ato”<sup>57</sup>.

Em seguida, por meio de sua segunda fala, surge um dos elementos góticos fundamentais presente na narrativa, o Cemitério: “E que é isso aí? Um Cemitério?”<sup>58</sup>. Ao que Ricardo responde, enfatizando ainda mais o gótico do local onde se passará a narrativa: “Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos desertaram todos”<sup>59</sup>. Em *A Glossary of Literary Gothic Terms* (2007), doravante Glossary (2007), o cemitério é descrito como um local usado para o enterro dos mortos, um local na literatura gótica em que o retorno dos mortos pode ocorrer. Nesse verbete de Glossary (2007) dá-se atenção especial às catacumbas que possibilitam nos cemitérios a entrada em um sombrio labirinto que ressoa a presença e os mistérios dos mortos.

Desde o início da narrativa, a própria relação das personagens é apresentada como uma relação típica dos romances góticos tradicionais, a relação sadomasoquista. Há um claro jogo de poder no diálogo dos dois ex-amantes e é possível perceber o prazer obtido por meio do sofrimento do outro. A diferença, em

---

<sup>53</sup> TELLES, 1986, p.159.

<sup>54</sup> Ibid., p.159.

<sup>55</sup> Ibid., p.159.

<sup>56</sup> SCHWANTES, 1997, p.92.

<sup>57</sup> Ibid., p.92.

<sup>58</sup> TELLES, 1986, p.160.

<sup>59</sup> Ibid., p.160.

comparação ao Gótico Tradicional, constitui-se no fato de que, nessa relação, é o masculino do casal que se apresenta como o masoquista. É Ricardo quem implora um encontro com a mulher que ainda ama, mas que o trocou por um homem rico. Ele aponta, com frequência, as mudanças em Raquel, demonstrando certo saudosismo e melancolia, e justifica a escolha do programa, ver o pôr-do-sol em um cemitério, por sua extrema pobreza: “Você sabe que eu gostaria era de te levar ao meu apartamento, mas fiquei mais pobre ainda, como se isso fosse possível. Moro agora numa pensão horrenda, a dona é uma Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura”<sup>60</sup>. Quanto à menção da dona da pensão associada a uma Medusa, é interessante ressaltar a semelhança com a descrição da dona da pensão do conto "As Formigas" (TELLES, 1998), a ser analisado na próxima seção. Esta é também descrita, por uma das primas que se mudam para a pensão, como uma figura grotesca: "uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro descascado nas pontas encardidas. Acendeu um charutinho."<sup>61</sup> e, no final da narrativa, de modo mais explícito, é chamada de bruxa, quando uma delas decide pela fuga daquele lugar. Sendo questionada pela prima quanto à inadequação de irem embora durante a madrugada, ela responde: "Imediatamente, melhor não esperar que a bruxa acorde"<sup>62</sup>.

Em "Venha ver o pôr-do-sol", quando Raquel, ainda indignada com a escolha do programa, sugere a ida a um bar e que ela poderia pagar, Ricardo replica que a ir a um bar pago com o dinheiro desse noivo, prefere tomar formicida. Aqui, a menção de Ricardo ao suicídio, como alternativa a submeter-se a uma ligação com Raquel mediada pelo noivo rico, aparece em oposição frontal à sua verdadeira intenção. Também índice do Gótico no texto, a menção à possibilidade de suicídio aponta exatamente para a subversão da ordem a ocorrer em momento posterior da narrativa. Subversão esta que terminará por levar Raquel ao mundo do medo, do inadmissível e do terror. A moça, por sua vez, sem conhecimento dessa possibilidade, demonstra sua posição de detentora de poder na relação, declarando ter aceitado o encontro

<sup>60</sup> TELLES, 1986., p.160-161.

<sup>61</sup> TELLES, 1998, p. 7.

<sup>62</sup> Ibid., p.14.

praticamente por caridade, deixando transparente também certo desprezo e escárnio, ao dizer:

“Ver o pôr-do-sol!... Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso! Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr-do-sol num cemitério[...]”<sup>63</sup>.

Como é possível observar, todavia, ao contrário das heroínas do Gótico do século XVIII, Raquel, uma moça moderna do século XX, acredita-se preparada para a vida e vê-se como dona da situação. Entretanto, é justamente esse seu excesso de autoconfiança e sua ingênua suposição de superioridade na relação com Ricardo que a impedem de perceber as verdadeiras intenções do moço e a levam, quando da subversão da ordem na narrativa, justamente a destino semelhante a aquele reservado a muitas heroínas do Gótico Inglês do século XVIII: a armadilha, o aprisionamento, a tortura e a morte.

Ao contrário do que ocorre com a heroína que, conforme descreve a narradora, deixa-se conduzir como uma criança pelos caminhos do cemitério, ao leitor é fornecido um excedente de visão, por essa mesma narradora, que aponta as sutis mudanças na expressão de Ricardo. Essas mudanças de expressão aparecem em três momentos no conto, que são citados a seguir: “E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram se formando em redor de seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta”<sup>64</sup>.

Nesse primeiro momento, a narradora associa essas rugas a um envelhecimento da expressão, que pode sugerir uma conseqüente perda de pureza por parte da personagem. O sorriso surge rapidamente e elimina a rede de rugas, elemento destoante que some sem deixar vestígios, trazendo à expressão, em oposição ao envelhecimento, “um ar inexperiente e meio desatento”<sup>65</sup>.

A segunda menção a essas estranhas rugas aparece justamente quando se esclarece na narrativa que o motivo pelo qual Raquel trocou Ricardo pelo atual noivo foi o dinheiro deste. Ricardo pergunta: “Ele é tão rico assim?”<sup>66</sup>. Ao que Raquel

---

<sup>63</sup> TELLES, 1986, p.160.

<sup>64</sup> Ibid., p. 161.

<sup>65</sup> Ibid., p. 161.

<sup>66</sup> Ibid., p. 163.

responde: “Riquíssimo.Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o oriente, meu caro[...]”<sup>67</sup>.

Após a resposta, a narradora descreve, novamente: “A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos”<sup>68</sup>, trazendo um repentino escurecimento e envelhecimento à sua fisionomia descrita como “aberta e lisa”<sup>69</sup>. Nessa segunda menção à rede de rugas, um escurecimento é acrescentado à alteração anterior da expressão em que a associação feita havia sido a um envelhecimento e à astúcia. O acréscimo desse escurecimento pode ser entendido como um somatório de índices, um movimento crescente em direção ao terror final, que mantém a heroína na inocência, mas aumenta o nível de temor do leitor. Todavia, nessa segunda circunstância, ainda retorna o sorriso e o leitor vê-se ainda a lidar com a ambiguidade do personagem de Ricardo, um típico herói-vilão gótico que, apesar de atrair a simpatia do leitor, é capaz de atos terríveis e apresenta-se mesmo como personificação do mal. Da mesma estirpe de vilões, encontraremos o pintor do conto "A sauna" (TELLES, 2004), analisado ainda nesta seção.

A última circunstância em que a rede de rugas aparece no conto, todavia, se dá quando Ricardo finalmente revela suas verdadeiras intenções. Aparece então definitivamente: “Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque”<sup>70</sup>. Aqui, não há menção de nenhum outro sorriso, nada que desfaça a escuridão da expressão que permanece, revelando a verdadeira intenção de Ricardo. Essa escuridão finalmente se manifesta na ação e o vilão se mostra. O sádico e o masoquista trocam de lugar e a heroína, nas mãos do vilão, vai sofrer sua punição.

A punição para qual Raquel é conduzida, diz respeito à sua conduta para com Ricardo. Ele, o vilão gótico, pobre, se vê humilhado e usurpado de seu amor, que o troca por uma posição social comparável talvez, a seus olhos, a da aristocracia inglesa do Gótico do século XVIII. Para realizar sua vingança, Ricardo coloca-se no papel de vítima e seduz Raquel, alegando, desde o princípio, uma devoção servil à heroína. Suporta seu desdém e a humilhação de ter sido trocado por dinheiro,

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 163.

<sup>68</sup> TELLES, 1986., p.163.

<sup>69</sup> Ibid., p.163.

<sup>70</sup> Ibid., p.168.

suplica-lhe um encontro, tolera todas as suas reclamações, retribuindo-as com atitudes de devoção, interesse, nostalgia e envolvimento.

Durante a caminhada pelo cemitério em que finge a estar conduzindo até o local onde se encontram enterrados seus mortos, com o objetivo de envolvê-la em sua trama, procura tocá-la diversas vezes carinhosamente. Primeiro, a toma pelo braço, acariciando-o; e, depois, envolve-a pela cintura. Vale-se de sua vaidade, elogiando-a constantemente, declara-se seu escravo, colocando-se em posição de total submissão e alega certo romantismo à transgressão de um passeio secreto em um cemitério ao pôr-do-sol. Raquel deixa-se seduzir. Entretanto, desde o início da narrativa, observa-se a presença de índices de influência gótica que, diferentemente da rede de rugas (visível somente ao leitor), mostram-se perceptíveis a Raquel e poderiam, se levados em séria consideração, tê-la salvado de seu destino. Entre esses índices encontram-se: a própria escolha de um local ermo para o encontro e, principalmente, o fato de ser este um cemitério abandonado, imenso e desolado; as figuras arruinadas e grotescas pelo caminho, como o anjinho de cabeça decepada; a inscrição na laje despedaçada, em que lê: “À minha querida esposa, eternas saudades”<sup>71</sup>; a menção de Ricardo ao suicídio; e, já mais próximo ao fim, a fala de Ricardo sobre o encanto do abandono na morte. Essa fala, especificamente, encarrega-se mesmo de anunciar o destino de Raquel:

... é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos. Veja – disse apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda – , o musgo já cobriu o nome na pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer, nem isso”<sup>72</sup>.

Esse anúncio passa totalmente despercebido a Raquel, acarretando-lhe na verdade uma reação de enfado expressa por um bocejo e uma aproximação ao seu algoz, a quem se aconchega como em busca de proteção.

Para manter a companhia de Raquel e conduzi-la ao local adequado para consecução de seu plano, Ricardo se vale não só da vaidade de Raquel, mas também de sua curiosidade. Essa última, uma característica atribuída tradicionalmente ao feminino na cultura ocidental desde o mito de Adão e Eva (passando pela Caixa de

---

<sup>71</sup> Ibid., p.163.

Pandora e por Sodoma e Gomorra), é usada como justificativa tanto para castigos divinos, quanto terrenos, desde então. A punição pela curiosidade pode ser encontrada em inúmeras obras em vários gêneros literários, de diversos sistemas da Cultura ocidental, não sendo diferente seu uso nem na literatura gótica inglesa do século XVIII, nem nessa obra brasileira, contemporânea, que recorre aos seus elementos.

Sendo assim, Ricardo menciona a existência de uma prima, entre os mortos de sua família. Prima que teria sido, segundo ele, a única criatura que o amou. Ela teria falecido extremamente jovem, era bonita e em um discurso entrecortado, cheio de lacunas e pausas, Ricardo dá entender que era muito parecida com Raquel:

"Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas... Penso agora que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os seus"<sup>73</sup>.

Movida por essa curiosidade inevitável e o desejo de ver essa prima tão bonita e tão parecida consigo, Raquel segue Ricardo à catacumba, desconsiderando mais uma vez outro índice que poderia alertá-la: um grito de pássaro que a faz estremecer. Lá dentro descobre, na escuridão, iluminada apenas pela luz de um único fósforo, que a Maria Emília, ali enterrada, jamais poderia ser prima dele, visto que havia falecido há mais de cem anos. Ricardo aproveita-se de sua distração e a tranca na catacumba. Ao perceber-se trancada, Raquel demora a entender a intenção de Ricardo. Acredita tratar-se de uma brincadeira de mau gosto e grita ameaças e desaforos. Mesmo, quando ele descreve o pôr-do-sol que a aguarda, inclusive quanto à forma e ângulo em que a luz será vista, revelando assim o planejamento meticuloso daquele fim a ela reservado, ela ainda se recusa a acreditar. Ele descreve: "Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo"<sup>74</sup>.

Nesse momento, para o leitor, a relação do pôr-do-sol com o fim da vida de Raquel se esclarece. O entendimento desse planejamento, e de sua consequência

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 164.

<sup>73</sup> Ibid., p.165.

<sup>74</sup> Ibid., p.168.

fatal, leva o leitor a refazer o caminho pelo cemitério e rever todos os índices e elementos que antecipavam o terror nessa narrativa, ao mesmo tempo tão contemporânea e tão gótica. Quanto à Raquel, deve ela mesma realizar o mesmo caminho, pois ao ouvir o “Boa noite”<sup>75</sup>, pronunciado por Ricardo, esbugalha os olhos e amolece o corpo em sinal de entrega e desesperança. Quando Ricardo, já distante, volta a ouvir um grito, este já é um “um grito medonho, inumano”<sup>76</sup>, que se transforma, então, em gritos que se multiplicam “semelhantes ao de um animal sendo estraçalhado”<sup>77</sup>. Ao chegar ao portão, onde a caminhada havia começado, encontra apenas o silêncio, como se nenhum som, quer vindo “das profundezas da terra”<sup>78</sup>, nas palavras da narradora, quer vindo do inconsciente, pudesse jamais ser ouvido. Ricardo acende um cigarro e afasta-se tranquilo.

### "A sauna"

"A sauna" (TELLES, 2004) guarda semelhanças com o conto "Venha ver o pôr-do-sol" (TELLES, 1986) não apenas por apresentar um desequilíbrio de poder nas relações homem/mulher, mas também por possuir um herói-vilão que se assemelha a Ricardo, vilão do conto previamente analisado. Tanto Ricardo, do primeiro conto, quanto o pintor da narrativa de "A sauna" podem ser categorizados como heróis byronianos, tributários dos vilões góticos. Esses heróis apresentam características simpáticas e sedutoras que envolvem os leitores, podendo provocar sentimentos que oscilam entre a empatia e o desprezo e, até mesmo, uma certa cumplicidade. Abaixo iniciaremos a análise de "A sauna" propriamente dita.

Nesse conto, o protagonista vai a uma sauna com o objetivo de, talvez, relaxar, mas termina por lidar com seu passado em um processo expiatório evocado pelo perfume de eucalipto do local que lhe faz lembrar Rosa, namorada e modelo de seu primeiro retrato. A relação do protagonista com Rosa é revelada aos poucos, por meio de evocações de diálogos com sua esposa que o pintor rememora como se fossem parte de um processo investigativo do qual ele nem sempre participa de

---

<sup>75</sup> TELLES, 1986, p.163

<sup>76</sup> Ibid., p.169.

<sup>77</sup> Ibid., p.169.

<sup>78</sup> Ibid., p.169.

maneira totalmente honesta. A verdade vai surgindo lentamente, como se houvesse sido coberta, com o tempo, por camadas de justificativas, esquecimentos convenientes e mentiras, que são revistas pelo pintor na solidão da sauna onde se defronta consigo mesmo.

Narrador não confiável, figura típica dos romances góticos que conduz a história pelo seu ponto de vista, tirando conclusões equivocadas ou que lhe favoreçam, consciente ou inconscientemente, o protagonista se deixa levar pelo cheiro do eucalipto da sauna que lembra o perfume de Rosa, sendo conduzido a uma volta ao passado e ao momento em que pinta o retrato da moça. É o princípio dessa viagem pelo tempo que não ocorre, entretanto, de maneira linear, sendo conduzida no vai e vem da consciência. Lembranças antigas e recentes se misturam e são revisitadas, de maneira amenizada, no princípio; ou de forma crua, conforme se aproxima o fim da narrativa, e vão diminuindo as defesas psicológicas desse narrador. A lembrança evocada pelo cheiro do eucalipto que lembra o momento da pintura do retrato, todavia, é o gatilho que dispara esse processo, levando-o aos tempos em que havia ido morar com a moça.

Em suas memórias, o narrador descreve Rosa como uma moça anêmica, magra, delicada e frágil como uma avenca. A descrição de Rosa já apresenta, por si só, forte semelhança com a heroína perseguida dos romances góticos, uma moça virtuosa e sensível, possuidora de uma quietude digna que demonstra uma mente superior, conforme descrito por Jo Ann Hinkle (1992). Sendo que nas narrativas góticas tradicionais, essas qualidades se mostram como garantias para a obtenção de sucesso por parte da heroína ao fim de suas aventuras, possibilitando a aprovação no teste doméstico e o alcance de um final feliz. Ainda de acordo com Hinkle (1992), todavia, essa lógica geralmente não perdura nem nas narrativas góticas do século XX, nem nas narrativas, do mesmo período, que se utilizam de estilemas góticos. O fato de ser uma boa moça, virtuosa e detentora de valores morais irrepreensíveis não garante o final feliz da heroína, nem sequer sua segurança ao final da narrativa. Esse é justamente o caso de Rosa, que agindo para atender todas as necessidades e os desejos do amado termina sendo abandonada por ele, passando por um aborto e sendo despojada de sua família de origem e seus bens materiais, em um processo de fato inverso ao que acontece com a heroína gótica das narrativas tradicionais.

A “Rosa Laboriosa”<sup>79</sup> do começo do relacionamento com o pintor, moça independente, que possuía cursos, que trabalhava fazendo perfumes, passa a trabalhar fazendo molduras para o artista iniciante, cuidando da casa e do jardim. Seguindo a lógica da heroína gótica, volta-se apenas para as necessidades desse homem de onde deve vir agora a sua aprovação, a sua recompensa. Virgem, para a surpresa de Marina, esposa do pintor, Rosa se entrega a ele e como um dos tipos de heroínas góticas descritas por Hinkle (1992), o das mulheres boas e sofredoras, ela se torna prisioneira, uma escrava doméstica, a esposa de um marido tirânico e abusivo, que não a tortura fisicamente como poderia ocorrer nos romances góticos tradicionais, mas o faz emocionalmente: ignorando suas necessidades, provocando seu isolamento, humilhando-a e ameaçando-a desde o princípio. Sua prisão, uma prisão psicológica e emocional, determinada pela submissão também se encontra em acordo com a situação das mulheres nos romances góticos modernos do século XX. Esses romances as posicionam em meio a avanços políticos e sociais que lhes possibilitam uma autonomia bem maior que seus pares dos séculos anteriores, ressaltando o fato de que apesar dessas mudanças, nesse mundo gótico, as mulheres continuam prisioneiras porque “[...] o romance gótico retém imagens, motivos e símbolos que lidam não com o mundo exterior, mas com o mundo interior da psique”.<sup>80, 81</sup>

Hinkle (1992) também observa que o sucesso da jornada interior empreendida por todas as heroínas góticas depende primordialmente de escolhas corretas relativas à própria moralidade e ao reconhecimento do valor próprio. É aí que Rosa falha. Ela permite que seus valores sejam desrespeitados quando permite a internação do tio pelo pintor, tio que morava com ela desde os tempos em que sua mãe era viva e que lhe fazia companhia. Além disso, ela permite as traições do pintor, aceita o aborto do filho que deseja e em uma tentativa de se femininizar mais, se desvaloriza em um processo destrutivo de compulsão alimentícia que a torna obesa. Obesidade essa descrita pelo narrador/protagonista como algo grotesco. Ele a descreve como uma mulher gordíssima, que se trancava no banheiro para comer doces e pudins, uma mulher em quem nenhuma roupa caia bem.

---

<sup>79</sup> TELLES, 2004, p.151.

<sup>80</sup> “[...] the Gothic novel retains images, motifs and symbols that deal not with the outer world but with the inner world of the psyche”.

<sup>81</sup> HINKLE, 1992, p.84, tradução nossa.

Pode-se considerar que Rosa falha no teste doméstico do Gótico, da mesma forma que falhavam as *femme fatales* dos romances tradicionais, por concentrar-se em apenas um aspecto do teste: o cuidado com o lar. A heroína aqui não recebe como prêmio o casamento com o herói e a preservação da unidade familiar. Ao contrário, ela é destituída pouco a pouco de sua família de origem e, de sua identidade profissional, de seus recursos materiais e da possibilidade de formar nova família com seu par romântico. Mas se Rosa é uma heroína gótica com o destino de uma *femme fatale* dos romances góticos tradicionais, é preciso considerar também que o herói dessa narrativa é, ao mesmo tempo, o vilão gótico e que desde o princípio as possibilidades de aprovação de Rosa no teste doméstico estão inviabilizadas pela intenção torpe de sua aproximação.

O protagonista do conto em análise, sendo um herói/vilão, carrega traços tanto do vilão gótico tradicional quanto do herói byroniano. A saber, ele possui a ambição tirânica e a paixão desgovernada que o levam a destruir os que o rodeiam para alcançar seus objetivos. Seus objetivos, por sua vez, dizem respeito a uma ambição que justifica qualquer gesto inescrupuloso de que lance mão. Entretanto, tendo agido como vilão premeditado pela maior parte de sua vida, a personagem não escapa dos sentimentos de solidão, desamparo e remorso quando se defronta consigo próprio. Nesse momento, ele se encontra mais próximo do herói romântico do que do vilão gótico tradicional de quem não herda nem a força nem o poder imensurável, exceto quando se pensa em sua relação com Rosa. Com Rosa, seu poder era infinito. Em sua história com ela, ele se assemelha muito a um misto dos três tipos de vilões góticos descritos por Varma (1966) e mencionados no primeiro capítulo desta dissertação. Não há o elemento sobrenatural na narrativa, mas o seu poder de dominação sobre Rosa, que a tudo cede, pode até ser visto como algo fora do comum, do natural.

Por ver as pessoas apenas como um meio para atingir seus objetivos, o protagonista age de má-fé não só com Rosa, mas com o noivo dela e até mesmo com Marina, com quem se casa. No que diz respeito ao noivo de Rosa, o pernambucano que pagou a parte dele na pensão e ainda lhe forneceu cigarros e tintas e de quem roubou a noiva enquanto o rapaz ia ao enterro do pai, afirma: "Ele foi providencial

para mim"<sup>82</sup>. Quanto ao golpe premeditado contra Rosa, ao final do conto, o narrador o confessa na solidão da sauna. Essa confissão vem depois de uma tentativa anterior, uma história amenizada e encoberta por justificativas, contada à esposa Marina em outro momento. Na sauna, como se contasse novamente à Marina, ele diz: "Quando atravesssei o jardim, tinha decidido, vou me instalar aqui. Até meu resfriado, lembra?"<sup>83</sup>, apontando para o fato de ter inventado um resfriado na primeira versão da história e prossegue, lembrando seus pensamentos à época:

"Se ela se comover comigo, um pobre pintor desconhecido e de Goiás Velho – o que comove ainda mais se for tocada pela minha pobreza. Pelo meu desamparo, e se for do tipo maternal, se quiser ser minha mãezinha. Aceitei a roupa seca. Aceitei o chá. Rosa - Chá – eu disse e ficamos rindo das outras rosas que viriam depois. É fácil representar"<sup>84</sup>.

Finalmente, quanto à Marina que comenta o fato de ele ter se casado com ela quando dizia não ter o menor interesse em casamento, ele responde: "Com você foi diferente, querida. Filha única, pai riquíssimo. Um avarento que não diz bom dia de graça, mas e a esperança? Não soma nisso?"<sup>85</sup> e mais à frente assume para si mesmo, na sauna, que sabia mais sobre Marina quando a conheceu: "Usava roupetas pobres porque era interessante ser pobre, mas eu estava ciente de que o pai era dono de fábricas de tecido, da avareza soube bem mais tarde"<sup>86</sup>.

O casamento com Marina, no entanto, não funciona com a mesma dinâmica de seu relacionamento com Rosa. Ocorre, de fato, uma inversão de papéis que surge como outro elemento essencial para o Gótico, o Duplo. De acordo com Glossary (2007):

"Doppelgänger vem do Alemão, literalmente traduzido para o inglês seria "doublegoer" [para o português apenas duplo]. Um doppelgänger é, frequentemente, a contraparte fantasmagórica de uma pessoa viva. Pode também ser um duplo, um alter ego ou mesmo uma outra pessoa com o mesmo nome. Ao analisar o doppelgänger como uma projeção psíquica causada por ansiedades não resolvidas, Otto Rank descreveu o duplo como possuidor de traços tanto complementares como antitéticos da personagem envolvida"<sup>87, 88</sup>.

<sup>82</sup> TELLES, 2004, p.164.

<sup>83</sup> Ibid., p.175.

<sup>84</sup> Ibid., p.175.

<sup>85</sup> Ibid., p.168

<sup>86</sup> Ibid., p.168.

<sup>87</sup>"Doppelgänger, comes from German; literally translated, it means "doublegoer". A doppelgänger is often the ghostly counterpart of a living person. It can also mean a double, alter ego, or even another

Já Nicole Fernandez Bravo descreve o *doppelgänger* como, "literalmente, 'aquele que caminha ao lado, o companheiro de estrada'"<sup>89</sup>, podendo ser algo tanto desejado quanto indesejado, de acordo com seu sentido e personificação. Além disso, para Bravo (1997, apud LAMAS, 2004), o duplo possui caráter de ser idêntico e diferente, podendo ser mesmo o oposto do original, representando um paradoxo, pois é ao mesmo tempo interior/exterior, aqui/lá, oposto/complemento. Dentre as diversas representações do duplo, Lamas (2004) apresenta as seguintes: A sombra, a imagem no espelho, o retrato, o reflexo, a alma, os gêmeos, o sócio, o anjo da guarda, o fantasma, o animal, a máscara e o disfarce. Para a autora, o duplo constrói-se por processos como cisão do eu, metamorfose e narcisismo, acarretando nas diferentes representações.

Lamas (2004) também discorre quanto à origem do mito do duplo, afirmando sua conexão direta com a experiência da subjetividade. Ela ressalta que até o século XVI, duplo significava uma tendência ao idêntico, à unidade e ao homogêneo, mas que depois desse século, sofre modificações diversas, passando a representar a oposição dialética e o heterogêneo. Em "A sauna", pode se observar tanto o duplo por semelhança, Rosa e o narrador, quanto o duplo por oposição, Rosa e Marina.

Marina se apresenta como o duplo, por oposição, de Rosa, não apenas por ser uma moça de família rica e independente. Rosa, apesar de não ser rica, possuía uma casa sua e vivia de maneira independente até o protagonista entrar em sua vida. Marina é Rosa espelhada e invertida, o seu oposto complementar, por suas atitudes e seu posicionamento na relação com o protagonista. Enquanto Rosa tudo aceita, Marina tudo questiona. Ela funciona, de certo modo, como o super ego do protagonista. É ela que questiona e aponta seus deslizos, talvez até mesmo criando a consciência e um certo remorso por seus atos, o que ele expressa no processo de expiação por que passa na solidão da sauna. Marina tem outros interesses, busca o conhecimento, entra no movimento feminista e tem uma vida independente da do protagonista, que é em sua vida um mero acessório. É, portanto, na relação com

---

person who has the same name. In analyzing the doppelgänger as a psychic projection caused by unresolved anxieties, Otto Rank described the double as possessing traits both complementary and antithetical to the character involved".

<sup>88</sup> GLOSSARY, 2007.

<sup>89</sup> BRAVO, 1997, apud LAMAS, 2004, p.44.

Marina que se pode perceber o segundo duplo da narrativa, o narrador/protagonista como duplo de Rosa, mas nesse caso, conforme dito anteriormente, um duplo constituído por semelhanças. O protagonista tem sua auto-estima abalada na relação com Marina, é ele que se sente inferiorizado e teme ser abandonado. Na sauna, reflete sobre a questão: "Então estamos sós, sem desejo. Sem fervor, quer dizer, sem fervor, eu, porque você está toda fervorosa com suas irmãzinhas, seu jornal. Libertação. Vai acabar se libertando de mim"<sup>90</sup>. Temendo o abandono, sentindo-se menor e frágil, o narrador se identifica com Rosa, se mostrando como seu duplo.

O processo de expiação encerra-se na sauna, após admitir suas faltas, sua premeditação, egoísmo e crueldade, sem, contudo, deixar de demonstrar o vazio de sua existência, suas dúvidas e seu remorso. O protagonista é, finalmente, chamado pelo funcionário e sai de lá se sentindo limpo, como se tivesse passado por um confessionário e, de fato, obtido a absolvição de seus pecados. As consequências de seus atos, todavia, permanecem, e sendo assim, não se pode afirmar que essa sensação de limpeza perdurará ou se ele continuará sendo atormentado como um herói/vilão por sua consciência até o fim de seus dias.

No conto em questão, os elementos góticos principais dizem respeito à identidade de gênero, sendo utilizados para representar o desequilíbrio nas relações de poder homem/mulher, o sadismo e o masoquismo como neuroses complementares, a fragilidade da mulher que se deixa guiar apenas pelos papéis fundamentais impostos pela mitologia social. Além, contudo, das identidades de gênero tradicionais, a narrativa aborda um processo de desestabilização dessas identidades, invertendo inclusive a polaridade da fragilidade para o masculino na relação do narrador com sua esposa. É importante ressaltar que mesmo nesse momento, os estilemas góticos são utilizados e a situação de inversão é demonstrada como um duplo, elemento fundamental das narrativas góticas, justamente pelo fato de essa situação provocar insegurança e temor.

### **"O jardim selvagem"**

---

<sup>90</sup> TELLES, 2004, p.173.

Em "O jardim selvagem" (TELLES, 2004), a narradora autodiegética é uma menina em idade escolar. Ducha mora com a tia, Pombinha, e fica sabendo por meio dela do casamento do seu tio com uma moça desconhecida e rodeada de mistério. A narração autodiegética, por si, já indica um narrador não confiável, enviesado. Sendo realizada por uma criança, que toma conhecimento dos fatos, na maioria das vezes, por intermédio dos adultos, de maneira indireta, esta narração se torna menos confiável ainda, estando de acordo com as convenções de um texto com elementos góticos e criando o adequado clima de ambiguidade necessário para o suspense e mistério que apresentará.

Em "O jardim selvagem", Tio Ed vem comunicar a irmã, Pombinha, de seu casamento com uma moça a quem descreve "Como um jardim selvagem"<sup>91</sup>. Um jardim, geralmente relacionado a domesticidade e a organização, é aqui qualificado como selvagem, podendo evocar os jardins de Rousseau, citado por Karl (1975), como filósofo cujas ideias quanto ao que é natural, primitivo e irracional, influenciaram o gênero gótico. Referindo-se aos jardins em Rousseau, Camarani (2005), afirma que ele projeta sua imaginação em direção a uma utopia ao criar o Eliseu, o jardim de Clarens, concebido artificialmente como um pedaço da natureza que ressuscita a exuberância, a liberdade, a vida espontânea e pura de um Éden e cita a descrição realizada por Saint-Preux após visitar o Eliseu, no romance *Júlia ou a Nova Heloísa*:

"Ao entrar nesse pretense pomar, senti-me atingido por uma agradável sensação de frescor que obscuras sombras, uma verdura animada e viva, flores esparsas por todos os lados, um murmúrio de água corrente e o canto de mil pássaros trouxeram à minha imaginação pelo menos tanto quanto aos meus sentidos; mas, ao mesmo tempo, julguei ver o lugar mais selvagem, mais solitário da natureza [...]"<sup>92</sup>.

Camarani (2005) ressalta também que a solidão, outro elemento caro à literatura do Romantismo, une-se à concepção desse jardim selvagem, sem caminhos traçados nem canteiros organizados, ou seja, um jardim romântico, por oposição às linhas bem definidas da arquitetura clássica dos jardins franceses. No

---

<sup>91</sup> TELLES, 2004, p.210.

<sup>92</sup> ROUSSEAU, 1994, apud CAMARANI, 2005.

Eliseu, de acordo com a autora, a arte responsável pela criação desse espaço paradisíaco permanece invisível e não é deteriorada por nenhuma contaminação social. Assim, pode-se afirmar que a descrição do jardim selvagem rousseauiano aproxima-se da personalidade da esposa de tio Ed, Daniela.

Aos poucos, Ducha recebe novas informações sobre Daniela, uma mulher lindíssima, que se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês, toca piano, mas que ao mesmo tempo, nada nua na cascata da chácara, anda nua também a cavalo e usa, o tempo todo, uma luva na mão direita. A luva usada em uma só mão provoca curiosidade em Ducha e no leitor, pelo grotesco que inspira, criando uma aura ainda maior de mistério e suspense em relação à Daniela. O que teria acontecido para que ela precisasse esconder essa mão o tempo inteiro?

As primeiras descrições de Daniela que chegam aos ouvidos de Ducha e que, por ela, são transmitidas ao leitor, lembram o tipo feminino do Gótico da *femme fatale*. Daniela parece ser uma mulher belíssima, ativa sexualmente e que domina o marido, que parece lhe ter medo, conforme descrição de Pombinha após ficar sabendo por meio dele sobre o casamento:

"– Ele parece feliz, sem dúvida, mas ao mesmo tempo me olhou de um jeito... Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem, senti isso com tanta força que meu coração até doeu, quis perguntar, o que foi Ed! Pode me dizer o que foi? Mas ele só me olhava e não disse nada. Tive a impressão de que estava com medo"<sup>93</sup>.

Pombinha compara a expressão no olhar de Ed com a mesma expressão de medo que via nele quando era menino. Ducha, por sua vez, menospreza o ponto de vista da tia, afirmando que ela via desgraça em tudo. A narrativa assim prossegue. Na primeira parte, tia Pombinha tem premonições e intuições, consideradas elementos típicos do Gótico, que são desprezadas por Ducha, que como narradora mantém o leitor junto a sua linha de pensamento, apesar do suspense e clima de ambiguidade que se instaura. Uma outra intuição de Pombinha que é menosprezada por Ducha é o sonho que a tia teve uma noite antes da visita de Ed. Havia sonhado com ele e com dentes na mesma noite, e expressa suas preocupações à Ducha: "[...] Você sabe, não é nada bom sonhar com dentes."<sup>94</sup>, ao que Ducha retruca com

<sup>93</sup> TELLES, 2004, p. 211 e 212.

<sup>94</sup> TELLES, 2004, p.211.

ironia: "–Tratar deles é pior ainda"<sup>95</sup>. Os sonhos premonitórios, assim como as intuições e superstições, são elementos típicos dos romances góticos tradicionais e mesmo desprezados pela arrogância juvenil de Ducha, conduzem o leitor para a atmosfera que se esconde por trás da ambiguidade do texto. No verbete *Dreamings/Nightmares* de Glossary (2007):

"Os sonhos desencavam essas emoções profundas e premonições que refletem reveladoramente sobre o sonhador, aquilo que pode ser escondido durante as horas de vigília, mas que emerge durante o sono para assombrar e mover o sonhador. É muito provavelmente devido a esse estado emocional exaltado que os sonhos são usados com tanta frequência na literatura gótica. Pois ao evocar estados oníricos nos seus personagens, os autores podem ilustrar emoções de uma maneira menos mediada e em um nível, frequentemente, terrível. Os sonhos revelam ao leitor algo que a personagem, na maioria das vezes, tem muito medo de perceber sobre si mesma. Sonhar também possui uma antiga relação com a arte de prever o futuro, sendo que este é vislumbrado em estado de sonho"<sup>96, 97</sup>.

De acordo com o sítio da internet Significado de Sonhos<sup>98</sup> (2010), sonhar com dentes que caem é representação da morte e sempre sinal de mau agouro. Apesar de Ducha não levar a sério os presságios e intuições de tia Pombinha, o leitor é forçado a reconhecer suas intuições e premonições como indicativos dos eventos posteriores da narrativa.

<sup>95</sup> Ibid., p.211.

<sup>96</sup> "Dreams dredge up these deep emotions and premonitions that reflect tellingly upon the dreamer, what one might conceal during waking hours but what emerges in sleep to haunt and arouse the dreamer. It is most likely due to this heightened emotional state that dreams are used so often within Gothic Literature. For by invoking dream states within their characters, authors are able to illustrate emotions on a more unmediated and oftentimes, terrifying level. Dreams reveal to the reader what the character is often too afraid to realize about himself or herself. Dreaming also has an ancient relation with the act of foretelling wherein the future is glimpsed in the dream state".

<sup>97</sup> GLOSSARY, 2007.

<sup>98</sup> **DENTES**

Outro símbolo de agressividade, vitalidade e energia. Se eles caem, indicam doença ou falecimento de alguma pessoa próxima. Se um dente cair na nossa mão, pode sugerir um nascimento. Se eles estão são e limpos indicam aumento da sua influência pessoal ao seu redor. Se estão sujos, expressam vergonha em relação a algum membro da família. Se os dentes são belos e bem dispostos, significam bons presságios, aumento de poder e riqueza. São também sinônimos de saúde. Dentes cariados fazem temer a perda de um parente. Pouco limpos, é que existe um elemento vexaminoso na família. Enfim, malcheirosos, anunciam discussões familiares. Um dente que cai sempre representa a morte, mas se cai na mão, é sinal de nascimento que está para acontecer. Cuspir os dentes corresponde a transtorno inspirado por calúnias. Quem sonha que está desdentado, ficará como o único sobrevivente da família. É sempre sinal de mau agouro sonhar com dentes, pois denota- complicações de toda espécie, brigas e discussões. Sonhar que estão caindo é medo de perda de libido". (Significado de Sonhos, <http://www.significadodesonhos.com/d.php>. Acessado em 11 de fevereiro de 2010)

A própria tia Pombinha, todavia, esquece-se desses presságios ao conhecer Daniela, por quem fica encantada. Diz então: "–Ah, você não imagina como é encantadora! Nunca vi uma beleza igual, que encanto de moça! Tão natural, tão simples e ao mesmo tempo, tão elegante, tão bem cuidada... Foi tão carinhosa comigo!"<sup>99</sup>.

Com a visita de Daniela, tia Pombinha passa a ignorar sua primeira intuição, mas outra visita, a da ex-empregada de Ed e Daniela, impressiona Ducha. A empregada relata a morte do cachorro da casa que havia ficado doente e é sacrificado por Daniela com um tiro na orelha. A empregada acredita que a intenção era sacrificá-lo sem o conhecimento de ninguém, mas ela acabou assistindo a cena. Daniela justificou a ação, explicando que a intenção era poupar o animal de mais sofrimento e que a morte para ele era um descanso. A empregada tenta também repetir a comparação feita pela patroa da vida como um instrumento musical, mas a confiabilidade nessa informação é claramente limitada pelo fato dela mesma confessar não ter entendido direito:

"–Disse que a vida tinha que ser... Ah, não lembro. Mas falou em música, que tudo tinha que ser como uma música, foi isso. A doença sem remédio era o desafino, o melhor era acabar com o instrumento para não tocar mais desafinado"<sup>100</sup>.

A visita da empregada também fornece novas informações sobre Daniela. É aí que Ducha fica sabendo quanto aos banhos nua na cachoeira, quanto ao fato dela também galopar os cavalos sem sela e quanto ao seu gênio difícil. A empregada relata um fato específico que realça a impressão de que Ed talvez tivesse mesmo medo da mulher como primeiro havia intuído tia Pombinha: "Uma noite a mesa do jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela."<sup>101</sup>; e mais à frente: "–Quando fica brava... A gente tem vontade de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor"<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> TELLES, 2004, p.214.

<sup>100</sup> Ibid., p. 216.

<sup>101</sup> Ibid., p.216.

<sup>102</sup> Ibid., p.216.

A morte do cachorro poderia, talvez, ser entendida como um ato de compaixão por parte de Daniela, não fosse a intermediação da empregada que narra essa história específica e a reação de Ducha, quando, dois meses depois, recebe a notícia de que o tio adoecera: "Mas levei o maior susto do mundo quando dois meses depois tia Daniela telefonou da chácara para avisar que tio Ed estava muito doente"<sup>103</sup>. A tia informa que Daniela vinha sendo extremamente dedicada nos cuidados com Ed, mas mesmo assim, algum tempo depois a empregada da casa de tia Pombinha, Conceição, avisa Ducha que o tio havia se matado com um tiro, ao que Ducha questiona: "-Um tiro no ouvido?"<sup>104</sup>, ressaltando para o leitor a crença e a possibilidade de não haver sido um suicídio e sim um homicídio acarretado pela mesma lógica com que Daniela havia matado o cachorro. A possibilidade de homicídio é enfatizada ainda mais pela não existência de nenhuma carta por parte de Ed, nenhuma informação que esclarecesse o suicídio.

O conto não apresenta nenhum tipo de fechamento quanto à questão da morte de Ed. É apenas para a narradora e para o leitor que se apresenta a possibilidade do homicídio, visto que estes são os únicos que tem conhecimento do relato da ex-empregada de Ed e Daniela quanto à morte do cachorro. Essa ótica ressalta a relação sadomasoquista entre o casal, subentendida pelos ataques de fúria de Daniela, relatados pela ex-empregada e o olhar de medo nos olhos de Ed, identificado por Tia Pombinha. Além disso, seja pela ocorrência do homicídio ou mesmo do suicídio, abre-se a possibilidade de interpretação da personagem de Daniela não apenas como uma *femme fatale*, como dito anteriormente, mas como uma Súcubo descrita em Glossary (2007) como uma entidade presente em diversos contos góticos tradicionais e representada como uma linda mulher, que é na verdade um demônio, que desperta os desejos sexuais dos homens ao mesmo tempo em que suga suas energias, levando-os à destruição.

### "WM"

"WM" (TELLES, 2004) é uma narrativa que se estabelece fundamentalmente com base na questão do duplo surgido no contexto de uma relação familiar neurotizante, ou até mesmo esquizofrenizante. Schwantes (1997, p.81) cita a obra

---

<sup>103</sup> Ibid., p.217.

*New American Gothic*, de Irving Malin (1962), que ressalta o narcisismo como importante elemento das obras do Gótico americano, sendo esse narcisismo uma espécie de defesa contra um ambiente familiar frio e que fecha o personagem em isolamento e solidão, condenando-o a uma busca pelo amor que nunca se concretizará. Ainda segundo Schwantes (1997), a família que é responsável pela formação do narcisista, constitui-se desse modo não apenas no *locus* do Gótico, mas também como instituição que o "(re)produz", replicando a sociedade em pequena escala.

Em "WM" observa-se justamente o tipo de família acima descrita. A mãe, Webe, atriz famosa, egoísta e vaidosa, tem dois filhos a quem nomeia Wanda e Wlado. Os nomes dos filhos iniciados com a mesma letra da mãe demonstram simbolicamente essa intenção de se prolongar por meio dos filhos, de que eles sejam uma mera extensão de seus desejos e que respondam a suas necessidades.

Em diversos trechos do conto, pode-se observar o temperamento da mãe e a frieza com que trata o(s) filho(s). As sensações do filho quanto à falta de amor da mãe são descritas pelo personagem/narrador Wlado ao psiquiatra a quem visita para, segundo sua ótica, falar sobre os problemas de sua irmã Wanda. Ele reflete sobre a mãe: "Não tomava conhecimento nem de Wanda, nem de mim. Atrás de um móvel ou pela fresta da janela eu a via entrar e sair se queixando, se queixava muito das pessoas."<sup>105</sup>, e mais à frente: "Leva esse menino daqui! Gritou certa vez que me aproximei mais"<sup>106</sup>. Os momentos em que a mãe demonstrava algum amor ao menino eram raros e relacionados às suas próprias conquistas no plano profissional, quando estreava uma peça e recebia críticas positivas, por exemplo, ele assim a descreve:

"Então, ficava macia, o sorriso flutuante igual ao da deusa da gravura, uma roliça mulher coroada de anjos numa gôndola puxada por dois cisnes brancos. Vem brincar com a mamãe, chamava por entre as plumas do seu *negligê*. Eu ia, mas nunca ficava muito à vontade, atento ao primeiro sinal de impaciência: tinha sempre um crítico que se omitia e um outro que foi meio ambíguo... A desconfiança crescia numa conspiração, apontava inimigos, descobria tramas"<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> Ibid., p.217.

<sup>105</sup> TELLES, 2004, p. 187.

<sup>106</sup> Ibid., p.187.

O trecho acima sugere que a mãe, além de detentora de uma personalidade narcisística e egoísta, fosse possivelmente uma mulher paranóica e desequilibrada. Desequilíbrio que pode ser entendido como um problema de saúde mental familiar. Essa hipótese será tratada a seguir. Em seus momentos de sofrimento e solidão, Wlado afirma ter contado com a solidariedade e o amor da irmã Wanda. Todavia, há diversos indícios no texto que levam o leitor a duvidar da presença da irmã na vida de Wlado e mesmo a acreditar que ela possa ser o fruto de uma personalidade cindida pelo sofrimento e isolamento a que Wlado foi submetido em todo seu processo de desenvolvimento como indivíduo. A principal evidência dessa situação surge quando ele pergunta por Wanda à mãe enquanto esta escrevia suas memórias e ela responde, chorando: "Mas meu querido, a Wanda morreu faz tanto tempo! Você fica falando nela, fica falando e faz tanto tempo que ela morreu!"<sup>108</sup>.

Em toda narrativa, encontram-se indícios da duplicidade Wlado/Wanda, da possibilidade de que eles sejam um só. Há indícios, mas não há certeza, o leitor é conduzido por Wlado pelos meandros de sua perturbada psique. Devido à narração em primeira pessoa, o leitor alia-se inicialmente a ele, só aos poucos, permitindo-se recusar o que testemunha por meio do seu olhar. Os indícios da loucura de Wlado e da existência de Wanda como um duplo de sua consciência serão aqui destrinchados ao mesmo tempo em que serão observadas as convenções góticas que permeiam esses indícios e a narrativa psicológica como um todo.

O primeiro vestígio da existência de Wanda como uma projeção psíquica de Wlado encontra-se logo no primeiro parágrafo do conto, quando Wlado reflete sobre o que perguntará o Dr. Werebe: "Então como vão as coisas?"<sup>109</sup>; ao que ele replicará: "Como vai minha irmã?"<sup>110</sup>. A pergunta que Wlado espera ser feita pelo médico não menciona sua irmã, podendo ser lida como uma pergunta direcionada a ele, ele sendo o paciente e não ela. É sua resposta, uma outra pergunta, que leva o leitor a pensar pela primeira vez na existência de Wanda como realidade. Ele então reflete que para ajudar essa irmã, precisa descer aos infernos e ressuscitar dos mortos. A descida aos infernos mencionada por Wlado pode ser interpretada como uma descida

---

<sup>107</sup> Ibid., p.188.

<sup>108</sup> Ibid, p.190.

<sup>109</sup> Ibid., p.185.

<sup>110</sup> Ibid., p.185.

aos recônditos de seu próprio eu, uma identidade que se mostrará cindida em duas até o final da narrativa. Wlado afirma que o Doutor Werebe chegará e perguntará: "Como vão as coisas?"<sup>111</sup> e Wlado começará então a falar da irmã, ao mesmo tempo em que escreve WM na janela, mania, supostamente, de Wanda de marcar tudo com essas duas letras, letras duplas, espelhadas, uma o inverso da outra; em inglês, as letras que iniciam as palavras *Woman* e *Man*.

Ele descreve em seguida uma crise na infância tida por Wanda e o fato da mãe comentar sobre os meses que teve que passar tomando conta dela, ela ainda uma menininha. Aqui pode ter ocorrido a morte de Wanda. E essa possibilidade se subentende também quando ao relembrar o dia em que Wanda o ensinou a escrever o W e o M e em que ela risca todo o quarto em que se encontram, Wlado relata que a mãe o sacudiu, a ele, enfurecidamente, pedindo-lhe que parasse. Quando ele respondeu que Wanda havia sido a responsável, a mãe apenas continuou sacudindo-o e dizendo: "Vai parar?"<sup>112</sup>. Wlado dá a entender, em outro momento, que a mãe ignorava a irmã, invejando a sua mocidade, o que confunde o leitor: "Evitava Wanda porque Wanda ficou moça, não suportava sua juventude. E me evitava porque eu era parecido com meu pai, aquele que um dia saiu para comprar fósforos e nunca mais apareceu"<sup>113</sup>. Entretanto, a mãe poderia simplesmente não ver Wanda, por esta ser apenas um desdobramento psíquico de Wlado e seria por esse motivo que Wanda dançou só para Wlado no dia do seu aniversário, enquanto, segundo suas palavras, a mãe continuava a ignorá-la.

Quando do episódio em que teve todos os seus livros e cadernos marcados por Wanda com as letras WM, Wlado fornece outra evidência de que Wanda seria seu duplo, sua identidade cindida pela vivência neurótica familiar. Não se sabe ao certo o que teria acarretado a cisão, mas ela pode estar relacionada ao sentimento de abandono, seja pelo pai, que deixa a casa para comprar cigarros e nunca mais aparece; pela mãe egoísta e narcisista, que não lhe dá atenção e não toma conhecimento de seu sofrimento; ou pela irmã que morre, de certa forma, também, abandonando-o. Com relação ao episódio dos livros, Wlado afirma ter tranquilizado Wanda, falando para ela, que no colégio, diria ter perdido os livros. Todavia, mais à

---

<sup>111</sup> Ibid., p. 185.

<sup>112</sup> Ibid., p.186.

<sup>113</sup> Ibid., p.188.

frente, afirma que o problema foi resolvido quando ele assumiu a responsabilidade pelas marcas nos livros, com a ajuda de um psicólogo da escola. Permanece a dúvida entre a responsabilidade ter sido assumida, com a ajuda de um psicólogo, pelo vandalismo da destruição e marcação dos livros ou pelo fato de a irmã já ter mesmo morrido e ele não poder atribuir a culpa a ela no colégio.

A relação entre os irmãos, descrita por Wlado, é inicialmente uma relação simbiótica de solidariedade, como a descrita por Pélicier (apud LAMAS, 2004, p.62), uma relação de dualidade em que a vida de um depende da do outro. Além disso, a relação entre os duplos pode ser considerada também uma relação *syngnosique* que é uma relação, de acordo com Pélicier, em que os conhecimentos de um estão presentes na consciência do outro. A função de Wanda é apoiá-lo enquanto cresce em isolamento, é exercer o papel que a mãe e o pai não exercem. O menino abandonado e solitário cria uma relação com essa irmã morta para sobreviver.

Com o passar do tempo, todavia, a relação Wlado/Wanda torna-se tensa e a irmã se mostra não apenas como uma amiga invisível, mas como uma dupla personalidade de Wlado, à maneira de *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Sendo que em Wlado, a metamorfose é claramente psíquica, não extrapolando para o cientificismo explorado em *o Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson. De toda forma, Wanda é responsável, ou responsabilizada, por todos os atos descontrolados e violentos que Wlado, como um ser humano cindido, passa a realizar. Wlado, por sua vez, mostra-se chocado com os atos de Wanda e o movimento crescente de seu comportamento obsessivo e furioso. Ele recua estarecido quando entra no quarto de Wanda e vê WM marcado por toda parte, inclusive no casco da tartaruga que lhe havia sido dada de presente pela mãe. Após esse episódio, sai cambaleando a procura de Wanda, demonstrando autêntico choque e terror. É nesse momento que indaga à mãe por Wanda, e ela responde que a filha havia morrido. A resposta de Wlado mantém, todavia, o clima de ambiguidade e suspense do conto, pois ele concorda com a mãe quando ela demonstra o desespero por ele falar o tempo inteiro da irmã que havia morrido há tanto tempo: "– Sim, mamãe, é claro, não falo mais, eu disse"<sup>114</sup>. Sua resposta pode ser interpretada como uma concordância com a mãe,

---

<sup>114</sup> TELLES, 2004, p.190.

todavia, em seguida ele a descreve como uma mulher idosa, dependente de pílulas e que: "Dormia em meio de uma frase, de um gesto, envelhecera tão rapidamente."<sup>115</sup>, questionando sua credibilidade e fazendo parecer que havia concordado para não aborrecê-la.

Além do narcisismo familiar e da questão do duplo, modernizada pela abordagem psicológica, mas ainda conectada ao Gótico tradicional, visto que é utilizada com a finalidade de causar terror e manter o suspense necessário à narrativa, outro vestígio do Gótico observado em "WM" diz respeito à personagem Wing, jovem e exótica prostituta por quem Wlado se apaixona.

Wing, apesar de ser uma prostituta, guarda muitas semelhanças com as donzelas perseguidas dos romances góticos tradicionais, especialmente no que diz respeito à doçura, à delicadeza e à fragilidade física: "Tinha olhos de amêndoa doce e dentes perfeitos, devia andar pelos dezoito anos. Os ombros estreitos, a franja negra e lisa."<sup>116</sup>; mais ainda: "só falava amenidades com sua voz mais leve do que a asa de uma borboleta"<sup>117</sup>. Wing submete-se a Wlado completamente, mesmo que isso signifique sofrimento e dor. Na relação entre Wlado e Wing é possível pensar a relação sadomasoquista que se estabelece no Gótico tradicional entre o vilão e a donzela, com o complicador da presença de Wanda que serve para expiar as culpas de Wlado, mas que não retira Wing da posição de donzela perseguida, pois ela não tem dúvidas de que é Wlado quem a submete a um sofrimento que ela aceita sem questionar. Quando ele atribui à irmã a decisão de marcar os seios da moça, tatuando as letras WM, Wing o denuncia, o que depois Wlado rememora na espera da clínica: "Seu olhar atônito ficou cravado em mim, mas do que eu estava falando? Que Wanda? Pois eu não me lembrava: Fomos os dois ao homem das tatuagens que prometeu ser discreto, apenas duas letrinhas"<sup>118</sup>.

Mesmo Wing negando o envolvimento ou mesmo o conhecimento de qualquer Wanda, e afirmando ter sido ele que a havia levado para tatuar as letras, Wlado parece recusar-se a aceitar a situação e parece acreditar que Wing também esteja protegendo e acobertando Wanda. Neste ponto da narrativa, um fato importante

---

<sup>115</sup> Ibid., p.190.

<sup>116</sup> Ibid., p.191.

<sup>117</sup> Ibid., p.191.

<sup>118</sup> Ibid., p.193.

insinua fortemente a duplicidade patológica Wlado/Wanda. Ocorre quando Wlado anuncia o desejo de conversar com o Dr. Werebe sobre uma possível internação da irmã: "Ela ficou me olhando através do espelho e seu rosto secreto era um reflexo do meu"<sup>119</sup>. O espelho no imaginário da humanidade, de acordo com Lamas (2004), pode representar o reflexo da verdade e da sabedoria. No episódio acima descrito, tanto o leitor quanto o próprio Wlado passam a ter consciência da realidade, do fato de que Wlado e Wanda são um só. Lamas (2004) alega que as imagens literárias de diversos autores seriam, de acordo com Durand: "sensíveis à vertente íntima, tenebrosa e por vezes satânica, da pessoa, a esta 'translucidez cega' que o espelho simboliza, instrumento de Psique, e que a tradição pictural perpetua"<sup>120</sup>. Em "WM", o espelho mostra a Wlado o rosto de Wanda refletido sobre o seu, sendo Wanda a vertente tenebrosa e satânica de Wlado.

No parágrafo seguinte, já à espera do Dr. Werebe, escolhido dentre seis médicos, pela obsessão da personagem pela letra W, Wlado (não Wanda) apaga no vidro as duas letras que havia desenhado. A fala do médico, relatada por Wlado, também dá a entender que o tratamento na clínica é destinado aos dois irmãos, que na verdade são um só: "Aqui ela não vai ser maltratada, disse o Doutor Werebe. Nem você."<sup>121</sup>; e a frase direcionada à Wlado, indicando ser ele o sujeito do tratamento: "Fale só se tiver vontade, está me compreendendo?"<sup>122</sup>.

Todas as falas do Dr. Werebe relatadas por Wlado são de momentos passados, o que sugere que o personagem já se encontra internado na clínica há algum tempo e que os fatos que relata quanto à sua mãe e Wing fazem parte mesmo de um passado anterior.

O parágrafo final da narrativa retoma o primeiro parágrafo do conto, quando Wlado afirma:

"O silêncio ajuda a abrir o intrincado caminho aqui dentro por onde vou descendo até o fundo, para ajudá-la preciso eu também descer aos infernos. E no terceiro dia ressuscitar dos mortos, rezo muito, mas não aos santos limpos, rezo aos outros, aqueles rasgados por espinhos, por demônios. Rezo principalmente a São Francisco de Assis com seus olhos cozidos e mãos furadas, ele pode ajudar minha irmã, ele e Doutor Werebe que me

---

<sup>119</sup> Ibid., p.194.

<sup>120</sup> 1989, apud LAMAS, 2004, p.145.

<sup>121</sup> TELLES, 2004, p.194.

<sup>122</sup> Ibid., p.194.

acompanha nessa descida e me levanta e anima quando tropeço, fiquei demais envolvido"<sup>123</sup>.

Esse parágrafo retorna também ao presente da espera pelo Dr. Werebe e demonstra a fragilidade de Wlado com relação à sua duplicidade:

"Começo também a tremer, por que o Doutor Werebe está demorando? Ele é bom, me dá a mão enquanto descemos juntos até a resurreição da carne, ele me ajuda quando tropeço com a minha carga nos braços, Doutor Werebe, está pesado demais para mim! Digo e ele me segura. Na realidade, Wanda não pesa mais do que uns trinta quilos, mas fica de ferro quando começamos a descida. E precisamos eu e ela ir até o fundo do fundo [...]"<sup>124</sup>.

Essa descida leva Wlado ao momento crítico da narrativa, em que se descreve o encontro do corpo de Wing, assassinada por seu duplo Wanda. Não se sabe se a internação de Wlado na clínica ocorre voluntariamente após o assassinato da prostituta ou se ele é levado à clínica pela polícia ou pelo próprio médico. Não é possível em "WM", como avalia Lamas (2004) a respeito das histórias de duplos modernos, decifrar ou compreender plenamente e nem tangencialmente a intenção da autora, visto que o texto mantém uma face críptica e de impasse, que prevalece até o fim da narrativa. A relação com o Doutor Werebe e o caminho a ser percorrido por Wlado/Wanda até uma possível unificação do duplo, ou aniquilação de Wanda, para a geração de um novo Wlado, com suas possibilidades de fracasso ou sucesso, não se encontram ao alcance do leitor. O texto se encerra na espera de Wlado pelo médico que irá auxiliá-lo no processo. O que fica é a solidão e o desamparo deste personagem cindido, que já tendo perdido seus entes queridos, agora terá que enfrentar a perda de seu duplo, de quem apagara os vestígios de impulsos e crimes por toda a vida e por cujas ações, provavelmente, terá que se responsabilizar a partir de agora.

### **"Potyra"**

"Potyra" (TELLES, 2004) narra o encontro de uma estudante com uma estranha figura, um homem estrangeiro que no último dia de sua existência quer deixar registrada uma confissão. Do discurso do homem, apreende-se aos poucos

---

<sup>123</sup> TELLES, 2004, p.185.

<sup>124</sup> Ibid., p.194.

que ele é um Vampiro. Ele, então, relata à moça toda sua história de vida por diversos séculos. Ela, após a surpresa inicial, escuta a história e em nenhum momento nem esta personagem, nem o texto em si questionam a veracidade dos fatos, entrando a narrativa no campo do Maravilhoso.

O Maravilhoso é citado em Glossary (2007), como típico das narrativas góticas, assim como o Fantástico e o Estranho. Todorov (1975), afirma que o Fantástico só dura enquanto dura uma certa hesitação, uma hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que lhes é apresentado deriva ou não da realidade que lhes é conhecida. Ao fim da história o leitor toma uma decisão, mesmo que esta não seja tomada pela personagem. Caso o leitor entenda que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar o fenômeno descrito, a obra pertence ao gênero Estranho, também chamado de Sobrenatural Explicado, conforme a classificação de Todorov. Caso o leitor decida que as leis da natureza conhecidas não são suficientes para explicar o fenômeno, então ele se encontra diante do gênero do Maravilhoso, ou sobrenatural aceito. Pela classificação de Todorov o texto se situa na categoria Maravilhoso – Fantástico, visto que pode se considerar a narrativa inicialmente como fantástica, sendo que ao final, aceitam-se os eventos como sobrenaturais. Em "Potyra", há uma breve hesitação inicial por parte da personagem feminina em aceitar os fatos apresentados como reais, o que pode levar o leitor a questionar a veracidade da situação por ela vivida. Todavia, após a hesitação inicial, o texto não apresenta nenhum indício de dúvida quanto ao universo sobrenatural explorado e o leitor é levado junto à estudante a entrar no mundo do maravilhoso com suas regras novas e específicas. Nesse mundo, a jovem é apresentada a esse ser sobrenatural, um vampiro que como ele mesmo descreve funciona de forma diversa dos seres humanos:

"Tenho a forma humana mas esta é apenas uma aparência porque aqui dentro existe uma espécie de laboratório onde se desenvolve uma certa química, digamos... Enfim, nem tentarei explicar porque é inexplicável. Não peça coerência ao mistério não peça lógica ao absurdo: nasci assim. Todas as minhas necessidades fisiológicas, a urina, as fezes, tudo isso em mim é feito através da pele. Dos poros. Passo-lhe logo o meu primeiro segredo, não tenho aqueles buracos usuais, ficou mais claro agora? Tenho esses órgãos mas eles não funcionam. Na chamada flor da pele - estou recorrendo a uma expressão romântica - Tenho urinado e defecado pelos séculos"<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> TELLES, 2004, p.261 e 262.

A fala do Vampiro é um convite, à estudante e ao leitor, a suspender a descrença e a aceitar como real esse universo maravilhoso que lhes será apresentado. Outro elemento do Maravilhoso a ser observado diz respeito à antropomorfização do cavalo da índia Potyra que, após presenciar seu assassinato, volta para a tribo, chorando a morte da dona. A antropomorfização, uma subespécie do animismo que investe de humanidade seres que normalmente não a possuem, é citada por Punter e Byron (2004) como elemento típico do Gótico, associado ao conceito freudiano de estranho. O conceito freudiano de estranho será explicado em mais detalhes quando da análise do conto "O Anão de Jardim" (TELLES, 2004) que utiliza diversos elementos conectados a esse conceito.

Além do Maravilhoso, outro elemento gótico fundamental do conto é a própria figura do Vampiro. Conforme afirmam Punter e Byron (2004), as lendas de vampiros são encontradas em diversos lugares do mundo, mas a figura do vampiro presente hoje na cultura ocidental originou-se do folclore europeu oriental. Inicialmente um ser de origem camponesa que servia, com frequência, para explicar o alastramento de uma doença ou mortes súbitas em uma comunidade, o Vampiro faz sua transição do folclore à literatura, passando a ser representado como um aristocrata. Esses vampiros, além de ricos e nobres, eram extremamente sedutores. Durante o século XIX, uma de suas mais importantes funções era a de policiar as fronteiras entre a sexualidade "normal" e a "desviantes", sendo que a voz narrativa encontrava-se então sempre posicionada do lado do "normal". Nesse período, a representação do vampiro como monstruoso, demoníaco e Outro serve para garantir a existência do bom, reforçando as estruturas de crenças dicotomizadas que, apesar de começarem a cair, devido ao crescimento de um mundo científico e secular, ainda mostravam-se como base para a visão de mundo dominante.

Já no século XX, ainda de acordo com Punter e Byron (2004), a ficção vampiresca torna-se cética em relação a essas categorias e a oposição entre o bem e o mal se torna cada vez mais problematizada. O vampirismo passa a ser explicado de outras maneiras, seja como resultado de uma infecção viral, como em *Those Who Hunt the Night*, de Barbara Hambly (1988), ou mesmo como um processo evolucionário, como em *The Vampire Tapestry*, de Suzy McGee Charna (1980)

[Essa última alternativa parece ser a explicação mais próxima do conto de Lygia Fagundes Telles ora em análise].

Sendo assim, o que se percebe é que o vampirismo passa a ser uma expressão da condição desses seres e não mais um conflito metafísico entre o bem e o mal. Nas histórias de Vampiros do século XX, uma das mais importantes alterações diz respeito, todavia, a uma mudança de foco narrativo. Isso pode ser observado tanto no romance *Entrevista com o Vampiro*, de Anne Rice, (1976), quanto no próprio conto "Potyra" de Lygia Fagundes Telles. Nesses casos, os vampiros contam suas próprias histórias, tornando-se assim mais simpáticos e próximos dos seres humanos e muito menos vistos apenas como "o outro".

O Vampiro que conta sua história, em "Potyra", apresenta características tanto do herói-vilão (oscilando entre a crueldade e frieza e o sentimentalismo humanitário) quanto do *outsider* e judeu errante, dos contos góticos tradicionais. Em verbete de Glossary (2007), as origens da figura do judeu errante são conectadas a uma lenda sobre um judeu que tendo ridicularizado Jesus, ou não permitido que ele descansasse à sua porta durante a via crucis, foi condenado por este a vagar pela terra até o dia do julgamento final. Outra variação da lenda liga o judeu errante à história da figura bíblica de Caim que, amaldiçoado por Deus por ter matado seu irmão Abel, é condenado a vagar pelo mundo com uma marca em sua testa que servirá, todavia, para protegê-lo. Caim também é mencionado por Karl (1975) para descrever o *outsider* que deve, como aquele, se mover nas bordas da sociedade, nas cavernas, nas costas inóspitas do mar e é assim justamente que ocorre com o Vampiro em "Potyra". De origem nobre, Ars Jacobsen é forçado a abandonar sua terra natal, a Noruega, para fugir da perseguição local e viver percorrendo os quatro cantos do mundo por séculos.

A família de origem do Vampiro também guarda semelhanças com as famílias típicas dos romances góticos tradicionais: A mãe de Ars morre de parto; o pai era um homem frio e ausente, cuja paixão era o mar onde morre em um naufrágio; Ars é criado por uma governanta vinda de um país distante, a Grécia; seu irmão suicida-se aos 20 anos, vitimado de depressão e atormentado em sua sensibilidade pela situação familiar. O próprio Ars tenta o suicídio após vivenciar essas perdas e é impedido por Cristiana que joga longe o copo de veneno que ele ia beber. Ars repete o alerta

fornecido por Cristiana à estudante que lhe escuta a confissão: "se me matasse, voltaria em seguida com a mesma forma até cumprir meu tempo, ela disse. Não tinha outra escolha, minha sorte estava escrita na minha estrela, Ananke! O destino, Ananke!"<sup>126</sup>. O retorno dos mortos é então outro elemento tipicamente gótico presente nesta narrativa. Apesar de não ocorrer efetivamente, sua possibilidade é citada tanto no exemplo acima quanto no questionamento de Ars quanto ao misterioso fato de, diferentemente de outros vampiros, não ter nunca vivido rodeado da "abominável corja de mortos-vivos de cabeleira ressequida, arrastando suas mortalhas despedaçadas. A maldição desta minha desviada espécie, essa eu não transmiti a ninguém"<sup>127</sup>.

O duplo, apesar de não ser o elemento central da narrativa, pode ser também observado quando se compara o pai de Ars e o pai de Potyra, o cacique da tribo. Duplos por oposição, o primeiro era um homem frio e distante que não demonstrava nenhum tipo de carinho para com os seus, enquanto o segundo aceitou Ars "como uma pessoa da família, uma pessoa muito querida e muito doente"<sup>128</sup>. Mais à frente no texto, Ars aponta para a relação de carinho entre os dois, comparando diretamente o pai de Potyra ao seu: "Beijei-lhe as mãos como gostaria de ter beijado as mãos sempre distantes do meu pai"<sup>129</sup>. E ao retornar com o corpo assassinado de Potyra, descrevendo a reação do pai da moça: "Abraçou-me apertadamente e pediu muito que eu ficasse, seria agora o seu filho"<sup>130</sup>. A família desestruturada, fria e cheia de tragédias em que Ars fora criado é contraposta pela família de Potyra por quem ele foi acolhido com amor. O pai da índia o recebe como filho, oferecendo-lhe todo o acolhimento que ele jamais havia tido por parte de seu pai biológico. Todavia, o sonho de uma vida de paz é interrompido pela morte da moça, da qual falaremos a seguir.

O pai de Potyra promete uma cura para o vampiro com a substituição do sangue humano pelo animal e, finalmente, pela seiva vegetal, além do tratamento com ervagens, a proteção de deuses não cristãos e um encontro com o irmão do cacique, provavelmente um pajé de outra tribo. Na viagem para o encontro com esse

---

<sup>126</sup> TELLES, 2004, p. 264

<sup>127</sup> Ibid., p.268.

<sup>128</sup> Ibid., p.269.

<sup>129</sup> Ibid., p.269.

<sup>130</sup> Ibid., p.270.

irmão, Potyra é atacada por um colonizador que tenta estuprá-la. O ataque ocorre durante o dia e o vampiro nada pode fazer para socorrê-la. A índia reage e termina assassinada. O vampiro que havia assistido a tudo impotente durante o dia, chora a morte da amada e, com a chegada da noite, decide ir ao encalço do assassino. A vingança ocorre com elementos grotescos, de horror e sadismo:

"Avancei por detrás e consegui atirá-lo de cara contra o fogo, o meu prazer maior era vê-lo queimado e em pânico, sem sequer poder se defender. Então arranquei do seu próprio cinto a faca e de um só golpe certo abri seu peito e arranquei-lhe o coração. Meu primeiro movimento foi o de morder aquela coisa ainda viva mas me veio tamanho nojo que atirei longe o coração ainda pulsante, Para os vermes!, gritei"<sup>131</sup>.

Após a morte de Potyra, Ars Jacobsen volta a perambular pelo mundo. Como o misto de herói e vilão que representa, ele confessa à estudante o sonho de tornar-se melhor e a frustração ao perceber-se pior, quando da morte de Potyra e retorno à Noruega: "Tinha sonhado tanto em melhorar a mim mesmo para assim melhorar o mundo e quando cheguei à Noruega estava ainda pior do que parti?"<sup>132</sup>. A revelação final quanto ao seu destino e ao fim da maldição de sua existência é anunciada por um elemento típico das narrativas góticas tradicionais, o sonho premonitório, já observado em outro conto analisado previamente nesta dissertação, "O jardim selvagem" (TELLES, 2004); estando também presente em outros contos ainda por ser analisados, como, por exemplo, em "A caçada" (TELLES, 1986) e "As formigas" (TELLES, 2004). Em "Potyra", mesmo não tendo o costume de sonhar, o vampiro sonha um dia com a índia que lhe passa todas as indicações sobre o caminho a seguir, incluindo a necessidade da confissão no Jardim da Luz para sua libertação e o posterior reencontro com ela. Ao final da confissão, a estudante se retira, conforme orientada, sem olhar para trás e, assim, não é conferida ao leitor uma segunda chance de verificar a veracidade dos fatos descritos, sobre os quais, para a estudante, não parece restar nenhuma dúvida.

---

<sup>131</sup> Ibid., p.270.

<sup>132</sup> Ibid., p.271.

## **2.2 Contos em que a metamorfose é o elemento do sobrenatural**

### **"As formigas"**

Duas primas, uma estudante de medicina, outra de direito, mudam-se para uma pensão decadente. No quarto da pensão encontram uma caixa contendo o esqueleto de um anão que parece estar sendo, misteriosamente, reconstruído por um exército de formigas que só aparecem durante a noite.

A chegada das moças à pensão, no primeiro parágrafo da narrativa, já fornece indícios quanto à atmosfera em que decorrerá a ação. A pensão é um sobrado antropomorfizado, suas janelas sendo "dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada"<sup>133</sup>. Além disso, o primeiro comentário da prima narradora já possibilita a associação da pensão ao castelo gótico, local de instauração do sobrenatural, conforme exposto no capítulo 1, página 34 desta dissertação. Ao contemplarem a pensão, ela exclama: "- É sinistro!"<sup>134</sup>.

Enquanto a narradora demonstra hesitação quanto à escolha da pensão, a outra prima a impele na direção da porta. Enquanto a primeira prima personifica a intuição, a outra trabalha no campo da razão. Durante toda a narrativa, elas se comportarão como o duplo uma da outra, como seres complementares, uma ligada ao racional e lógico; e a outra, ao inconsciente e intuitivo. No que concerne o duplo, Lamas (2004) reconhece o dualismo com que são descritas as duas primas. Enquanto a narradora protagonista parece aceitar a possibilidade do sobrenatural desde o princípio, manifestando suspeita quanto ao aspecto do sobrado, quanto ao esqueleto e à presença do anão e quanto ao trabalho das formigas; a outra prima, estudante de medicina, age de forma contrária. Segundo Lamas:

"... a outra personagem enfrenta os fatos de modo objetivo, respinga álcool e pisoteia as formigas. Usa lupa, descobre a modificação da posição dos ossinhos, pesquisa a origem da fila das formigas, provê a alimentação de ambas"<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> TELLES, 2004, p.11.

<sup>134</sup> Ibid., p.11.

<sup>135</sup> LAMAS, 2004, p.187

Além dessa dualidade atividade/passividade, intuição/razão, inconsciente/consciente, com que são descritas as primas, Lamas (2004) ressalta que:

"Em todo o conto, o tema das oposições se faz presente, em uma tensão dualística que vai num crescendo, através das dialéticas luz/escurecimento, ordem/caos, sono/vigília, realidade/sonho, vida/morte, humano/inumano, curiosidade/temor, conteúdo/continente, [...]"<sup>136</sup>.

A dona da pensão, já mencionada, na seção 2.1 deste capítulo, página 64, em comparação com a dona da pensão de Ricardo de "Venha Ver o Pôr-do-Sol" (TELLES, 1986), é caracterizada como uma bruxa, figura extremamente comum nos contos góticos clássicos: "uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna"<sup>137</sup>, que "vestia um pijama de seda japonesa e tinha unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro descascado nas pontas encardidas"<sup>138</sup>. Sua decadência é aliada a um certo exotismo observado pela menção do pijama de seda japonesa e a um comportamento que pode ser considerado tradicionalmente pouco feminino, o fumar charuto. Além disso, lhe é atribuído um bicho de estimação que é a companhia por excelência das bruxas e feiticeiras, um gato. Este ser é descrito por Silva (1985), da seguinte maneira:

"Temido pelos supersticiosos, amado pelos indolentes, exorcizado pelos caçadores de bruxas de outrora, eminentemente individualista e avesso a qualquer sujeição, o gato enquadra-se à perfeição nos ambientes de mistério das narrativas, desde o célebre 'Gato Preto', de Poe"<sup>139</sup>.

No que concerne a pensão, a descrição do ambiente interno reforça a associação com o castelo gótico, por ser um ambiente atulhado de móveis velhos e descombinados, passando a impressão de um lugar em que o tempo histórico está presente, mesmo sendo mais curto do que no castelo. A decadência externa, portanto, é também acompanhada pela ambientação interna, com o sofá de palhinha furada e as almofadas que pareciam ter sido feitas com restos de tecido de um velho vestido. Há também uma certa claustrofobia na descrição do quarto das primas,

---

<sup>136</sup> Ibid., p.189.

<sup>137</sup> TELLES, 2004, p.11.

<sup>138</sup> Ibid., p.11.

<sup>139</sup> SILVA, 1985, p.63.

muito pequeno e com o teto que, em certo ponto, é tão baixo que elas teriam que "entrar de gatinhas"<sup>140</sup>.

Sobre o elemento que despertará o sobrenatural no conto, o caixote de ossos, este é mencionado pela primeira vez pela dona da pensão. Segundo ela, fora deixado pelo último inquilino, também estudante de medicina como a prima da narradora. Considerando o desenrolar fantástico relacionado aos ossos do caixote e que à dona da pensão são atribuídas características de bruxa, permanece a dúvida sobre a real propriedade e origem do caixote: Teria ele realmente sido propriedade do inquilino anterior? Nesse caso, o que teria acontecido com esse inquilino? Teria ido mesmo embora ou sido morto pela entidade sobrenatural ligada ao esqueleto do anão? Ou seria o esqueleto propriedade da Dona da Pensão, associada à imagem de uma bruxa? Outra possibilidade, seria ele parte da entidade antropomorfizada que é o próprio sobrado? Ou ainda, pertenceria o caixote a outra entidade maléfica cuja existência insinua-se pela narrativa? A narrativa não oferece resposta a nenhuma dessas indagações.

A estudante de medicina mostra-se imediatamente interessada pelos ossos e, ao entrar no quarto, se dirige imediatamente a eles, identificando-os, com a ajuda da dona da pensão, como ossos de anão. Silva (1985), baseando-se em Frye (1978) afirma que anões e gigantes situam-se no mesmo domínio mítico, visto que ambos fogem do padrão comum de normalidade. Ainda de acordo com Silva (1985), em uma interpretação psicológica, esses seres podem ser tomados como projeções da personalidade do protagonista, que aumenta ou diminui a realidade a seu redor, de conformidade com seu estado de espírito. No que diz respeito, especificamente, aos anões, é preciso considerar outro aspecto que diz respeito à sexualidade, pois o anão possui o corpo tão pequeno quanto o de uma criança, mas é um homem adulto. Daí o sentido aterrorizador que a narradora atribui ao sonho com o anão que senta à beira da cama de sua prima e a observa enquanto dorme:

"No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, tem um anão no quarto!, mas acordei antes"<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> TELLES, 2004, p.12.

<sup>141</sup> Ibid., p.13.

O sonho funciona no conto como uma espécie de premonição, algo que poderia acontecer, uma ameaça que poderia ter se concretizado, não tivessem as primas optado pela fuga antes da montagem completa do anão ao final da narrativa. A estudante/narradora acorda e vê a prima ajoelhada no chão, observando um ponto do assoalho. Milhares de formigas pequenas e ruivas seguiam em uma trilha cujo princípio não se podia identificar e marchavam decididamente, como se tivessem um claro propósito. Antropomorfizadas, em sua caracterização como "enturmadas e decididas"<sup>142</sup>, desembocavam no caixote em uma trilha misteriosamente sem volta. A antropomorfização das formigas, que contribui para o entendimento de que suas ações seguem um propósito oculto, além dos instintos meramente animais, é reforçada pelo momento em que a estudante de medicina pisa na trilha, matando todas as formigas, exceto uma que "escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada"<sup>143</sup>.

As formigas são pisadas e mortas pela prima estudante de medicina, que se sente intrigada por esse episódio. Ela abre a caixa e, para tentar entender o fenômeno, quer ver, embora o que espere ver seja sempre algo permeado pela racionalidade. A prima narradora, por sua vez, toma conhecimento de todos os estranhos episódios por intermédio da estudante de medicina. Ela representa o lado intuitivo e inconsciente do duplo entre as primas e se mostra temerosa ao que é observado pela outra através do filtro da racionalidade. A narradora só é forçada a enfrentar seus temores por meio dos sonhos premonitórios com o anão, já de volta à vida.

Além do primeiro sonho com o anão, já citado anteriormente, a narradora tem outros dois. Em um deles, um sonho recorrente, típico das tensões da juventude, em que a moça marca encontro com dois namorados ao mesmo tempo, um dos namorados é substituído pelo anão. No outro sonho, já mais próximo do fim da montagem do anão pelas formigas, o temor pela dominação e a ameaça sexual se tornam mais explícitos, quando ela descreve: "No topo da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto[...]"<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Ibid., p.14

<sup>143</sup> Ibid., p.15.

<sup>144</sup> Ibid., p.17.

Outro elemento que funciona como indício de uma possível existência maligna e do terror, que parece se aproximar, é um cheiro misterioso que só se sente no período da noite. Na chegada à pensão, que se dá no período noturno, a narradora já sente o cheiro e, com desconfiança, questiona a prima: "Você não está sentindo um cheiro meio ardido?"<sup>145</sup>. Ao que a prima responde, dentro de sua visão racionalista: "– É de bolor. A casa inteira cheira assim – ela disse"<sup>146</sup>. Pela manhã, todavia, a narradora afirma que, junto com o misterioso desaparecimento das formigas, também o cheiro desaparece: "O cheiro suspeito da noite tinha desaparecido. Olhei para o chão: desaparecera também a trilha do exército massacrado. Espiei debaixo da cama e não vi o menor movimento de formigas no caixotinho coberto"<sup>147</sup>. Mais uma vez, no período noturno, tentando entender o desaparecimento da trilha de formigas mortas, a narradora sente o cheiro e reflete: "... mas seria bolor? Não me parecia um cheiro assim inocente, quis chamar a atenção da prima para esse aspecto, mas ela estava tão deprimida que achei melhor ficar quieta"<sup>148</sup>.

A prima, que representa o lado racional do duplo, após investigar o aparecimento noturno e desaparecimento diurno das formigas, passa a observar, sem compreender, que, com o movimento das formigas no caixote, os ossos do anão estão sendo reorganizados. Esse processo de constatação de que as explicações lógicas e racionais não dão conta da realidade que lhe está sendo apresentada é que exaure e deprime a moça. Ela é forçada a aceitar que os eventos com que está lidando no sobrado não fazem parte do mundo natural, mas sobrenatural. A seguir observaremos essa mudança de enfoque na personagem, do apego ao racional à aceitação do sobrenatural, pelo teor de suas observações quanto às formigas e os ossos do anão.

No primeiro momento, ela percebe uma mudança no caixote de ossos, mas a atribui ao acaso ou a uma causa real: "– Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro que até calcei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado. Por acaso você mexeu aqui?"<sup>149</sup>. Na outra noite, ela atenta para o fato de que as formigas surgem apenas

---

<sup>145</sup> Ibid., p.13.

<sup>146</sup> Ibid., p.13.

<sup>147</sup> Ibid., p.15.

<sup>148</sup> Ibid., p.15 e 16.

<sup>149</sup> TELLES, 2004, p.14.

durante o período noturno, antes da madrugada, o que sugere o horário da meia noite, horário de bruxas, lobisomens e outras criaturas mágicas apavorantes. Sua observação quanto aos ossos do anão, demonstra estranheza, desconforto e mesmo a suspeita de uma presença inexplicável. Seu entendimento começa a afastar-se das explicações racionais as quais se apegava no princípio da narrativa e, quando indagada pela narradora sobre a situação dos ossos, responde: "– Aí é que está o mistério. Aconteceu uma coisa, não entendo mais nada! Acordei pra fazer pipi, devia ser umas três horas. Na volta senti que no quarto tinha *algo* mais, está me entendendo"<sup>150</sup>.

Descrevendo o movimento das formigas dentro do caixote, ela então afirma: "tem uma coisa mais grave: é que os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... Estão se organizando"<sup>151</sup>. O fato de a prima que representa a razão ser aquela a admitir a explicação sobrenatural para os episódios referentes às formigas e aos ossos do anão conduz o leitor ao mundo do sobrenatural, confirmando o que a outra prima já intuía. A presença do anão vivo em sonho, agora é sentida pela outra prima enquanto acordada, a montagem do corpo do anão pelas formigas é confirmada por ela e essa presença do espírito junto à reorganização dos ossos sugere um retorno dos mortos, elemento dos romances góticos tradicionais, que em verbete de Glossary (2007), é descrito como "O retorno dos mortos para aterrorizar ou acertar as contas com os vivos"<sup>152, 153</sup>. Além do reconhecimento do sobrenatural pela prima, há também uma insinuação quanto a algum tipo de entidade responsável pela montagem do anão, a prima ainda afirma: "[...] alguém do ramo está montando o esqueleto [...]"<sup>154</sup>. Não fica claro que ramo seria esse, tanto pode ser um espírito conectado à área médica, quanto o de um necromante, um mago do mal ou o próprio demônio. A estudante de medicina, apesar de reconhecer a possibilidade do sobrenatural, segue, de acordo com seu perfil, sendo o lado atuante do duplo e decide manter-se acordada a fim de decifrar o mistério envolvendo as formigas.

---

<sup>150</sup> Ibid., p.16.

<sup>151</sup> Ibid., p.16.

<sup>152</sup> "The return of the dead to terrorize or to settle some score with the living".

<sup>153</sup> GLOSSARY, 2007, tradução nossa.

<sup>154</sup> TELLES, 2004, p.17.

Sua próxima constatação, entretanto, reflete uma total aceitação dos eventos sobrenaturais e um instinto de sobrevivência que ignora o lado racional ao qual se apegava anteriormente. O sobrenatural e o terror vencem, portanto, a razão; e ela, com as malas prontas, decide acordar a outra prima para que fujam da pensão no meio da noite. Concluindo pela explicação sobrenatural, afirma: "-Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto já está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui."<sup>155</sup>; e mais à frente: "Vamos, vista isto, temos que sair antes que o anão fique pronto"<sup>156</sup>.

O conto mantém a ambiguidade e a atmosfera fantástica até o fim, o cheiro vai se tornando mais intenso e o clímax se dá quando as moças ouvem o que pode ser tanto um grito de terror quanto um miado comprido do gato da dona da pensão. A visão antropomorfizada do sobrado é então retomada e a dualidade entre consciente e inconsciente, real e sobrenatural também, pois quando a narradora volta-se para olhar a casa, reflete: "só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra"<sup>157</sup>. Além disso, o fato de não esperarem para ver o desenrolar dos acontecimentos deixa personagens e leitores sem o conhecimento do que de fato ocorreu dentro do sobrado.

### **"Tigrela"**

Em "Tigrela" (TELLES, 1998), Lygia Fagundes Telles descreve a ambígua relação entre uma mulher, Romana, e uma tigresa, Tigrela, que vivem no mesmo apartamento. A ambiguidade é observada tanto na relação de amor e ódio, possessividade e controle entre as duas, quanto no que diz respeito à própria existência do animal. Durante toda a narrativa, apesar de Romana descrever a chegada de Tigrela como a de um animal, a relação entre as duas sugere uma relação amorosa entre duas mulheres. A humanidade de Tigrela é sugerida por uma metamorfose, evidenciada quando Romana descreve a tigresa à amiga de escola que

---

<sup>155</sup> Ibid., p.18.

<sup>156</sup> Ibid., p.18.

<sup>157</sup> Ibid., p.18.

encontra em um café: "Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora"<sup>158</sup>.

Independentemente de Tigrela ser, de fato, um animal metamorfozado em mulher, por meio de um processo fantástico, ou de ser uma mulher "selvagem", a quem Romana descreve como tigresa para disfarçar o peso de suas ações perante a amiga com quem conversa, o conto apresenta diversos elementos góticos que serão considerados a seguir.

O prédio de apartamentos, em que moram Romana e Tigrela, é uma torre altíssima que traz uma sensação de nulidade e insignificância aos seres humanos, da mesma maneira que o fazem as catedrais góticas, como observou Coleridge (1936 apud VARMA, 1966), em trecho já citado na página 33 desta dissertação. Além disso, o estilo mediterrâneo da torre de apartamentos e a floresta em miniatura que faz parte da cobertura de Romana trazem componentes de exotismo comuns às narrativas tradicionais do Gótico. A floresta nas alturas também serve para tornar o ambiente mais misterioso e contribuir para a tensão e o temor que deverá se instalar na relação entre Romana e Tigrela.

A narração do conto é iniciada pela amiga que, por acaso, encontra Romana em um café e sua descrição de Romana serve para indicar ao leitor que a história será contada, de fato, por uma narradora não confiável, bêbada e inconstante:

"Estava meio bêbada mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria. Então a boca descia, pesada, fugidio o olhar que se transformava de caçador em caça. Duas vezes apertou a minha mão, eu preciso de você, disse. Mas logo em seguida, não precisava mais, e esse medo virava indiferença, quase desprezo, com certo traço torpe engrossando o lábio"<sup>159</sup>.

Em retrospecto, a descrição de Romana, feita pela amiga, contém a essência de sua relação com Tigrela, uma alternância entre sentir-se caça e caçadora, uma dependência que se transforma em indiferença, desprezo; e, que insinua, pela observação do traço torpe que engrossa o lábio, a cruel intenção a ser posteriormente declarada. O foco narrativo é passado, então, para Romana que relata sua história com a tigresa.

---

<sup>158</sup> TELLES, 1998, p.31.

<sup>159</sup> Ibid., p.31.

A oscilação entre caça e caçadora e a relação possessiva e ciumenta entre Romana e Tigrela indicam a presença de relações desequilibradas de poder entre os pares românticos da narrativa, sendo essa presença observada tanto no par descrito quanto no relacionamento de Romana com Yazbeck, um antigo namorado, que retorna depois de anos. As duas relações tem um caráter de dualidade, sendo que a posição de Romana nas relações é invertida: Romana foi mantida por Yazbeck pelo tempo em que ele considerou interessante, sendo depois descartada. Na relação com Tigrela, é Romana que a mantém em conforto e que pretende descartá-la em breve. À amiga que ouve a história no café e acusa Romana de ter escravizado Tigrela, ela retruca, revelando sua intenção: "Liberdade é conforto, minha querida, Tigrela também sabe disso. Teve todo o conforto, como Yasbeck fez comigo até me descartar"<sup>160</sup>.

Na relação de Tigrela e Romana também é possível observar a presença tanto da donzela perseguida quanto do vilão gótico, sendo que esses papéis são intercambiados entre as duas personagens do sexo feminino. Ao mesmo tempo em que tomamos conhecimento dos planos de Romana para eliminar a tigresa, fazendo-a acreditar que a está sempre traindo e proporcionando condições favoráveis para o seu suicídio, podemos observar a tirania a que Romana é submetida nesta relação. Tigrela a tiraniza, submetendo-a um controle severo, e age impulsiva e violentamente como os mais típicos vilões góticos. Em um momento de depressão, quase destruiu o jardim, rasgou o chambre de Romana e quebrou coisas na casa. Além disso, segundo a narradora, controla sua vida, mais do que o fazia o antigo namorado Yasbeck, que contratava detetives para vigiá-la. Pode-se inferir também a ocorrência de violência física, pela observação da nódoa roxa que Romana deixa aparecer ao retirar, por um momento, a echarpe do pescoço.

Com o retorno de Yasbeck e a retomada do interesse de Romana por ele, a relação entre Romana e Tigrela se desequilibra ainda mais. Ao tomar conhecimento do encontro de Romana com o antigo amante, a tigresa torna-se ainda mais agressiva e controladora, chegando a roer o fio do telefone para que Yasbeck não pudesse entrar em contato. É com a descoberta desse fato, todavia, que Romana decide eliminar Tigrela, mesmo que de modo indireto, proporcionando todas as condições

---

<sup>160</sup> Ibid., p.36.

para que a tigresa cometa suicídio. Em sua conversa com a amiga, menciona a depressão de Tigrela, associada ao consumo de álcool, e seu consequente impulso ao suicídio, e relata as precauções que haviam sido necessárias para evitar uma tragédia:

"Mandei fazer uma grade de aço em toda a volta da mureta, se quiser ela trepa fácil nessa grade, é claro. Mas já sei que só tenta o suicídio na bebedeira e então basta fechar a porta que dá para o terraço. Está sempre tão lúcida"<sup>161</sup>.

No último parágrafo da narrativa, revela suas expectativas com relação à morte da tigresa e as providências tomadas com o objetivo de facilitá-la:

"Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero ela enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada porque ouviu minha conversa, pensa que estou com ele agora. A porta do terraço está aberta, essa porta também ficou aberta outras noites e não aconteceu"<sup>162</sup>.

Romana expõe sua esperança no suicídio de Tigrela, mas também demonstra temer suas atitudes. Elas estão juntas há tanto tempo que, como os casais mais antigos, encontram-se misturadas uma com a outra:

"No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se esticar no chão e deitar a cabeça no braço para ouvir música, é tão harmoniosa"<sup>163</sup>.

A narradora/protagonista acredita que Tigrela tenha conhecimento de suas intenções e a relação das duas retoma a imagem de caça e caçadora já mencionada previamente na narrativa. Ela afirma: "Acho que naquele dia mesmo descobriu o que eu estava pensando, ficamos desconfiadas, mas ainda assim, está me entendendo? Tinha tanto fervor [...]"<sup>164</sup>. A paixão mantém as duas em uma relação sadomasoquista que pode mesmo levar à morte de uma delas: "Às vezes nos medimos e não sei o resultado, ensinei-lhe tanta coisa, aprendi outro tanto, disse

---

<sup>161</sup> Ibid., p.32.

<sup>162</sup> Ibid., p.37.

<sup>163</sup> Ibid., p.31.

<sup>164</sup> Ibid., p.37.

Romana, esboçando um gesto que não completou"<sup>165</sup>. Em seguida, Romana expõe claramente o temor de ser assassinada pela tigresa, dizendo: "Não usa fio dental, porque não come nada de fibroso, mas se um dia me comer sabe onde encontrar o fio"<sup>166</sup>.

No que concerne a forte identificação entre Romana e Tigrela acima descrita, é preciso considerar as duas hipóteses previamente mencionadas: a de Romana utilizar a figura animal de Tigrela como uma metáfora, que tenta disfarçar tanto seu relacionamento homossexual quanto diminuir o peso de suas ações, e a de uma efetiva metamorfose que ocorre não só com a tigresa, mas também com a mulher.

Considerando a hipótese da efetiva metamorfose, Silva (1985) afirma a esse respeito que ela:

"se processa em duas direções simultaneamente, num movimento dialético de mútua influência. À medida que a tigresa vai, pouco a pouco, assumindo atitudes humanas, sua dona Romana, vai também transformando-se em tigresa, a tal ponto que chegam a um estado de equilíbrio de forças"<sup>167</sup>.

O final do conto, entretanto, mantém o clima de ambiguidade que não nos permite definir se a narrativa se dá no campo do Fantástico ou do alegórico, Romana volta tremendo porque diz nunca saber se o porteiro virá ou não dizer-lhe que jogou-se de algum terraço uma moça nua com um colar de âmbar no pescoço. Romana não pode constatar a eficácia de seu plano e ao leitor não são dados meios para saber se a metamorfose da tigresa em mulher ocorre de fato quando ela se joga do terraço ou se ela sempre foi uma mulher.

### "Anão de jardim"

David Punter e Glennis Byron (2004), afirmam que os fenômenos relacionados ao conceito freudiano de estranho formam o pano de fundo e o *modus operandi* de boa parte da ficção gótica. Em Seu ensaio "*The Uncanny*", Freud (1919, in SAGE, 1990) toma como base as ideias do filósofo Schelling que, segundo o pai da psicanálise, fornece uma nova luz ao conceito de estranho: "De acordo com ele, é

---

<sup>165</sup> Ibid., p.35.

<sup>166</sup> Ibid., p.35.

<sup>167</sup> SILVA, 1985, p.67.

estranho tudo o que deveria permanecer oculto e secreto, e ainda assim vem à luz"<sup>168, 169</sup>. Freud também ressalta que:

"um efeito estranho é facilmente e frequentemente produzido pelo simples apagamento da distinção entre imaginação e realidade, tal como quando algo que temos até o momento como imaginário nos aparece em realidade, ou quando um símbolo se apodera do significado e das funções integrais da coisa que simboliza e assim por diante"<sup>170, 171</sup>.

Byron e Punter (2004) apresentam também uma lista das formas em que o estranho freudiano se manifesta e que, segundo eles, é oriunda do trabalho de Andrew Bennet e Nicholas Royle. A lista dessas formas de manifestação inclui: repetição (com as manifestações de *déjà vu* e *doppelgänger*), coincidência e destino, animismo, antropomorfismo, automatismo, incerteza quanto à identidade sexual, medo de ser enterrado vivo, silêncio, telepatia e morte.

Em "O Anão de Jardim", o elemento primordial do Gótico é justamente o estranho freudiano. No conto, um anão de jardim, possui alma, e uma alma mais humana que a dos seres humanos que o rodeiam. Sua existência é o elemento que apaga a distinção entre realidade e imaginação. O animismo se apresenta por meio desse narrador e protagonista da história, o anão de jardim, que vive e testemunha os fatos que depois relata ao leitor. A narrativa se dá no campo do maravilhoso, visto que é necessário aceitar a possibilidade de um anão de jardim possuir alma para que se possa entrar em seu universo. Todavia, o desconforto de se ter esse ser como narrador permanece durante todo o conto. A coincidência e o destino, como elementos do estranho freudiano, podem ser observados no fato de o violoncelista entrar, por acaso, na loja de antiguidades, lá encontrar um anão que lhe faz lembrar o avô e, por este motivo, levar o anão consigo de volta da viagem.

---

<sup>168</sup> "According to him everything is uncanny that ought to have remained hidden and secret, and yet comes to light".

<sup>169</sup> FREUD, 1919, in SAGE, 1990, p. 77, tradução nossa.

<sup>170</sup> "an uncanny effect is often and easily produced by effacing the distinction between imagination and reality, such as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality, or when a symbol takes over the full functions and significance of the thing it symbolizes and so on".

<sup>171</sup> FREUD, 1919, in SAGE, 1990, p.85, tradução nossa.

O duplo também é observado nesta narrativa, em diversas instâncias, como na relação entre o professor que toca violoncelo e o Anão de Jardim que o considera como um homem bom, ou melhor: "bom e bobo"<sup>172</sup>.

Duplos opostos, o professor é descrito pelo anão como "tão fraco que não teve nem forças para cumprir sua vocação, não tomava notas ou então rabiscava desordenadamente as composições em folhas que acabava perdendo e a Marieta jogava no lixo"<sup>173</sup>. Isolado e alienado, o professor não percebe os casos que a esposa vem tendo há anos, nem o assassinato lento que ela lhe inflige. Segue apático, como um autômato, enquanto o anão de jardim, que normalmente representaria a impassividade, apresenta-se repleto de opiniões, paixões e sentimentos. Logo no início da narrativa, o anão demonstra seu desgosto pelos seres humanos, quanto às crianças, ele reflete: "[...] essas sementes em geral ruins, com aqueles defeitos de origem somados aos vícios que acabam vindo com o tempo."<sup>174</sup>; e também a respeito dos adultos, conclui: "Não tive melhor impressão dos adultos, pelo menos dos habitantes dessa casa"<sup>175</sup>. Ao contrário do professor, o anão tudo observa, tudo considera, inclusive o assassinato do professor, que lhe causa tamanha revolta que faz mesmo rachar o peito de pedra da estátua. Ele relembra o chá com doses de arsênico que Hortênsia, a mulher do professor, lhe trazia diariamente e o último chá que lhe serviu, revivendo assim os sentimentos pelo quais foi possuído naquele momento: "Toma logo, querido, assim vai esfriar! Foi quando meu peito ficou intumescido, inchado, era tamanha a minha fúria e asco, quis saltar e jogar longe aquela caneca, Não beba isso!"<sup>176</sup>. Mais à frente, a força dos sentimentos do anão é expressa novamente, em clara oposição à apatia do Professor:

"Seu idiota! Ela está te matando, te matando! Minha indignação foi tão violenta que senti nessa hora que alguma coisa em mim estava se rompendo, foi excessivo o esforço que fiz para me movimentar. Ele continuou imóvel, pensando, a cara assombrada"<sup>177</sup>.

---

<sup>172</sup> TELLES, 2004, p. 140.

<sup>173</sup> Ibid., p. 145.

<sup>174</sup> Ibid., p.139.

<sup>175</sup> Ibid., p.140.

<sup>176</sup> Ibid., p.144.

<sup>177</sup> Ibid., p.144.

O anão de jardim de pedra reage enfurecidamente às atrocidades cometidas contra o professor, enquanto, como autômato, este aceita passivamente o destino que lhe é imposto.

Observa-se, nesse momento específico da narrativa, a presença de uma natureza participativa, típica do Gótico tradicional. Na noite da morte do professor, em que culmina o plano de seu lento assassinato, ocorre uma tempestade e é devido a ela que não se sabe, ao certo, se a rachadura no peito de Kobold (o anão de jardim) foi resultado de um raio que atingiu o caramanchão onde ele ficava ou se foi, como ele mesmo questiona: "aquela coisa que se armou no meu peito e acabou por golpear a pedra?"<sup>178</sup>.

Quanto à questão do duplo, pode-se observar também a relação do professor com a casa como duplos por aproximação, pois ambos possuíam uma espécie de auréola, um halo de luz que os contornava, e ambos sofreram uma morte lenta: o professor, por envenenamento, cometido pela esposa; e a casa por ter sido abandonada, deixada em ruínas, até a chegada dos demolidores que, aos poucos, a exterminariam. Essa conexão do professor com a casa realça a percepção do músico como imóvel e passivo. Após a morte do professor, o halo da casa desapareceu e o que restou foi névoa. A névoa consta como um termo de Glossary (2007) como uma manifestação da natureza que prenuncia acontecimentos terríveis ou os obscurece. Esses acontecimentos terríveis dizem respeito ao lento assassinato do professor por sua esposa, que herda a casa e, junto a seu cúmplice, um corretor de imóveis de quem é amante, a destrói para vender o terreno. Hortênsia, a esposa do professor, é descrita pelo anão de jardim como uma mulher "sedutora"<sup>179</sup>, "saltitante"<sup>180</sup> e "(falsa) distraída"<sup>181</sup> que tem casos com diversos homens. Como uma *femme fatale*, Hortênsia seduz o professor e o engana, utilizando-se de seus atrativos sexuais. Quando surge uma oportunidade mais interessante, todavia, ela não só o abandona, mas resolve matá-lo lentamente para não correr o risco de perder a herança. Age, então, de maneira fria e sádica, como um vilão gótico, e não encontra a menor resistência por parte do marido que pode ser comparado a uma donzela dos

---

<sup>178</sup> Ibid., p.144.

<sup>179</sup> Ibid., p. 140.

<sup>180</sup> Ibid., p. 140.

<sup>181</sup> Ibid., p. 141.

romances góticos tradicionais, que entende pouco ou quase nada sobre o mundo e as estruturas de poder que a envolvem e que se mostra indefesa nas garras de forças poderosas que não consegue compreender.

No que concerne a existência do personagem/narrador, um elemento do Gótico que a define, com clareza, é a claustrofobia. Em verbete de Glossary (2007), a claustrofobia é descrita como:

"Um temor anormal de ser confinado em um espaço fechado ou estreito. Frequentemente atribuída ao aprisionamento físico, a claustrofobia também pode surgir de modo mais geral como um indicador da sensação de desamparo da vítima ou de sua aterrorizada consciência mental de encontrar-se presa a algum destino sombrio e inescrutável"<sup>182, 183</sup>.

Toda a "vida" do anão de jardim é permeada por uma sensação de claustrofobia, sua alma viva é aprisionada em um corpo de pedra que não pode expressar nenhum dos muitos sentimentos que Kobold possui. Impotente, preso em seu corpo de pedra, o anão aguarda a sua destruição a ser executada pelos demolidores, refletindo:

"Tudo somado, nesta minha vida onde não há vida (normal) o que me restou foi apenas isto, juntar as lembranças do que vi sem olhos de ver e do que ouvi sem ouvidos de ouvir. Presenciei, assisti como testemunha impassível (na aparência) o que vagarosa ou apressadamente foi se desenrolando (ou enrolando) em redor, tantos acontecimentos, com gentes. Com bichos"<sup>184</sup>.

A experiência de Kobold pode ser considerada também como um enterro em vida, visto que ele possui uma consciência, mas não pode atuar de acordo com ela. Ele descreve sua condição como um inferno maior, o de viver "empedrado"<sup>185</sup> e implora a Deus, com a aproximação da hora de sua morte, pelo retorno de sua alma em um corpo vivo, para que possa lutar contra a maldade do mundo:

"queria servi-lo na ativa, quero lutar com o amor que sou capaz de ter e não tive, queria ser um guerreiro, não um discípulo –espectador, mas um discípulo-guerreiro, me pergunto até hoje como aqueles lá permitiram a crucificação de Jesus Cristo. Eu sei do seu desencanto com o mundo que ficou ruim demais e ainda assim estou pedindo, quero lutar, me dê um

<sup>182</sup> "An abnormal dread of being confined in a close or narrow space. Often attributed to actual physical imprisonment or entrapment, claustrophobia can also figure more generally as an indicator of the victim's sense of helplessness or horrified mental awareness of being enmeshed in some dark, inscrutable destiny".

<sup>183</sup> GLOSSARY, 2007, tradução nossa.

<sup>184</sup> TELLES, 2004, p.140 e 141.

<sup>185</sup> Ibid., p.147.

corpo! Imploro o inferno do corpo (e o gozo) que inferno maior eu conheci aqui empedrado"<sup>186</sup>.

O anão de jardim se percebe como semelhante a Jesus Cristo, desgostoso do que viu na humanidade. No entanto, seu imenso amor à vida leva-o ainda a implorar pela continuação de sua alma, por uma encarnação em que possa lutar contra as injustiças, vaidades e ambições que testemunhou nesta vida sem que pudesse reagir. Inicialmente, ele implora por sua volta à vida em um corpo humano, mas com a aproximação do momento da morte, sugere a aceitação de seu retorno como um mero escorpião, que define com um ser odiado, mas que resiste por ter sido inscrito no Zodíaco pelos deuses; ou mesmo como uma estrela da constelação de escorpião, indicando que, entre ter uma alma finita, que se acabe junto ao corpo de pedra do anão, e continuar existindo como consciência, ele aceita voltar à vida novamente em uma matéria inanimada como uma estrela.

Como nos contos "Jardim Selvagem" (TELLES, 2004), "WM" (TELLES, 2004), "Potyra" (TELLES, 2004), "As Formigas" (TELLES, 2004) e "Tigrela" (TELLES, 1998), já analisados no corpus desta dissertação, a narrativa de "Anão de Jardim" não oferece um fechamento. O conto se encerra no momento da morte do anão e não há nenhuma indicação do que acontecerá com sua alma a partir de então. Permanece sem resposta, portanto, a questão da finitude da alma, com o fim do corpo que ela habita, ou de sua perpetuação em outra vida. Questão esta levantada nesta narrativa permeada de elementos góticos e em torno de um de seus temas mais importantes: A morte, como fim absoluto, ou como mais uma metamorfose.

### **"Lua crescente em Amsterdã"**

"Lua crescente em Amsterdã" (TELLES, 1998) conta a história de um casal de viajantes que se encontra em um jardim, à noite, em Amsterdã. Apreende-se por seus diálogos que foram apaixonados um pelo outro e que a moça decidiu acompanhar seu par em suas viagens e andanças. A conversa entre os dois nesse jardim de outro país, todavia, demonstra a situação decadente e miserável em que se encontram, a

---

<sup>186</sup> Ibid., p.147.

decepção e revolta da moça, além a morte do amor entre os dois. O que há de gótico em "Lua crescente em Amsterdã" é que essa morte do amor entre os dois conduz a uma metamorfose sobrenatural e à inversão de papéis e destinos por meio de um quiasmo, figura de estilo comum nas narrativas góticas tradicionais, já mencionada no capítulo 1, página 48, desta dissertação. Além disso, o homem e a mulher são duplos opostos um do outro, mantendo-se assim, mesmo com a transformação.

Durante a maior parte da narrativa, a posição da mulher é uma posição incisiva, de ataque. Ela está concentrada nas questões práticas do dia a dia, da concretude, enquanto o homem parece mais preocupado com questões transcendentais, como o amor e a poesia. Já no começo da narrativa, enquanto a moça, ao encontrar uma menininha que comia um bolo no jardim, pede desesperadamente um pedaço do bolo à menina, o personagem masculino reflete sobre o formato do jardim que lhe faz pensar: "– Acho que este é o jardim do amor"<sup>187</sup>. O homem do casal aparentemente tenta manter a esperança. Tratando a parceira com carinho, assemelha-se ao tipo gótico do amigo homem, que parece oferecer uma total compreensão aos sentimentos da heroína, oferecendo-lhe uma proteção possessiva de pai. A moça, no entanto, reage sempre agressivamente, demonstrando sua decepção e revolta. Em certo momento, ele a chama para dormir e o diálogo entre eles demonstra, de fato, que, apesar de estarem juntos, o relacionamento entre os dois não vai bem:

"... – Vem querida, ali tem um banco.  
– Não me chame mais de querida.  
– Está bem, não chamo.  
– Não somos mais queridos, não somos mais nada"<sup>188</sup>.

A moça, Ana, reclama do frio, da fome e da falta de conforto, que demonstra ter tido anteriormente: "– O banco é frio, quero minha cama, quero minha cama ... Que fome"<sup>189</sup>. Queixa-se também da situação de miséria e sujeira a que chegaram: "– Minhas unhas eram limpas. E agora esta crosta – gemeu ela examinando os dedos em garra"<sup>190</sup>. O homem tenta amenizar, sugere paciência, mas Ana encontra-se em

---

<sup>187</sup> TELLES, 1998, p.95.

<sup>188</sup> Ibid., p.96.

<sup>189</sup> Ibid., p. 96.

<sup>190</sup> Ibid., p.97.

tão grande desespero que suas demandas chegam ao grotesco: "– Se você me amasse mesmo, faria agora um ensopado com seu fígado, com seu coração. [...] Não vai me fazer um ensopado com seu coração, não vai?"<sup>191</sup>. É possível entender esse pedido cruel como parte de um processo de desumanização pelo qual Ana aparenta ter passado, uma perda de dignidade relacionada a seu estado de miséria que pode ser constatada pela sua pergunta ao parceiro: "Será que aqui também dão comida em troca de sangue?"<sup>192</sup>. O uso do advérbio "também" no trecho acima demonstra que essa prática já havia sido utilizada pelo casal em suas andanças, o que é confirmado quando ela reclama: "– Uma droga de comida. Aquela de Marrocos – disse ela esfregando na areia a sola da sandália"<sup>193</sup>. Enquanto ela demonstra revolta com relação à situação em que se encontram, o homem parece apegar-se à fantasia em suas réplicas à parceira. Quando ela lhe pede que faça um ensopado de seu coração, ele retruca dizendo que seu coração é de isopor ou acrílico, baseado em uma história de outro homem que diz ter lido anteriormente. Em outro momento, ele, poeticamente, cria uma história fantasiosa falando de estrelas:

"Algumas estrelas são leves assim como o ar, a gente pode carregá-las numa maleta. Uma bagagem de estrelas. Já pensou no espanto do homem que fosse roubar essa maleta? Ficaria para sempre com as mãos cintilantes, mas tão cintilantes que não poderia mais tirar as luvas"<sup>194</sup>.

Apesar de nos diálogos com Ana, seu parceiro demonstrar interesse em questões transcendentais como nos exemplos acima, aparentando sublimar as privações, a narração heterodiegética do conto deixa transparecer um outro lado, apresentando sua desilusão com a parceira e também seu sofrimento com a situação de miséria e fome. A decepção com a parceira aparece quando ele a observa e reflete: "Qual era a Ana verdadeira, esta ou a outra? A que jurou amá-lo na terra, no mar, no braseiro, na neve, debaixo da ponte, na cama de ouro"<sup>195</sup>. Ele então afirma: "Você mentiu, Ana."<sup>196</sup>, mas não leva a conversa adiante, demonstrando sua mágoa e seu rancor apenas quando a metamorfose acontece. Outra circunstância em que se

---

<sup>191</sup> Ibid., p. 97.

<sup>192</sup> Ibid., p. 99.

<sup>193</sup> Ibid., p.99.

<sup>194</sup> Ibid., p.99.

<sup>195</sup> Ibid., p.97.

<sup>196</sup> Ibid., p.97.

pode observar que a atitude do personagem masculino, nos diálogos que tem com Ana, não reflete seus reais sentimentos é quando a moça o intima a confessar que ele preferiria continuar a viagem sem ela. Por meio da narração heterodiegética, é dado saber ao leitor que ele, apesar de não demonstrar à Ana, também sofre com as privações:

"Nem isso. Não queria nada, apenas comer. E, mesmo assim, sem aquele antigo empenho do começo. Gostaria também de sair dançando, a música leve, ele leve e dançando por entre as árvores até se desintegrar numa pirueta"<sup>197</sup>.

A decepção e o arrependimento de Ana, por sua vez, chegam ao ápice quando o personagem masculino tenta lembrá-la que ela tinha dito que seria a menina mais feliz do mundo quando chegasse a Amsterdã com ele, ao que ela replica: "– Tenho ódio de Amsterdã. Eu era tão perfumada, tão limpa. Me sujei com você"<sup>198</sup>. Ela atribui claramente a culpa pela situação em que se encontra ao parceiro, ao que ele retruca afirmando: "-Nos sujamos quando acabou o amor"<sup>199</sup>. Esse fim do amor, segundo o personagem masculino, é o que leva a uma transformação. Ana questiona, então: "O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?"<sup>200</sup>; ao que ele responde: "Quando acaba o amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa"<sup>201</sup>. Em seguida, cada um expressa seu desejo de transformação, ele desejando tornar-se um pássaro, enquanto ela, recusando-se a continuar como sua companheira, expressa o desejo de tornar-se uma borboleta. Até esse momento, não há muito que indique ao leitor o desfecho sobrenatural que se aproxima.

O soprar do vento que ocorre em seguida, todavia, transforma o diálogo do casal em uma figura de *mis en âbyrne* como a que se apresenta no conto previamente analisado, "A caçada" (TELLES, 1986), página 112. Como o pesadelo em "A caçada" que anuncia e repete a metamorfose do homem em animal, o diálogo sobre o fim do amor entre o casal em "Lua crescente em Amsterdã" apresenta um desejo de transformação que se repete com a rajada de vento e acarreta sua metamorfose de fato. A metamorfose do casal permite também o quiasmo na narrativa, visto que o

---

<sup>197</sup> Ibid., p.98.

<sup>198</sup> Ibid., p. 98.

<sup>199</sup> Ibid., p. 98.

<sup>200</sup> Ibid., p.100.

<sup>201</sup> Ibid., p. 100.

homem transformado em passarinho, sai da sua posição de amigo homem, até o momento passiva nos diálogos com a parceira e passa a atacá-la, metamorfoseada em borboleta, de modo incisivo e voraz. A crueldade com que ataca a borboleta contrapõe-se ao carinho com que o rapaz tratava a moça no momento anterior à metamorfose. Compondo o quiasmo, ele se torna um vilão gótico, que obtém prazer no sofrimento da donzela e a persegue incansavelmente. Ela, por sua vez, passa de moça moderna e ativa para a posição de uma borboleta frágil e indefesa, uma donzela em perigo que tenta se proteger de um vilão gótico em seu encalço. A transformação que esclarece a relação do casal aproxima o conto das narrativas góticas pelos elementos do sobrenatural, do quiasmo, e da própria metamorfose e apresenta essa relação como uma relação de poder desequilibrada, em que à heroína não parecem disponíveis muitos recursos de defesa.

O sobrenatural na narrativa é, finalmente, confirmado pela conclusão da narração heterodiegética no parágrafo final e o testemunho da menina loura que, ao procurar mais uma vez os forasteiros, depara-se apenas com um "passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra"<sup>202</sup>.

### **2.3 Contos que transitam entre dimensões**

#### **"A Caçada"**

Na narrativa de "A caçada" (TELLES, 1986), um homem visita uma loja de antiguidades, onde encontra uma antiga tapeçaria representando uma caçada e torna-se obcecado por ela. Já no início, é possível entender que o desenvolvimento da obsessão da personagem pela referida tapeçaria precede o princípio do conto, o que é demonstrado por seu comentário à dona da loja em relação à tapeçaria: "Parece que hoje está mais nítida[...]"<sup>203</sup>, o que aponta para o fato de a personagem já ter estado na loja outras vezes contemplando a peça.

---

<sup>202</sup> Ibid., p.100.

<sup>203</sup> TELLES, 1986, p.77.

"A caçada" apresenta diversos elementos típicos do romance gótico como o Fantástico, o pesadelo, a metamorfose, o castelo ou a casa mal assombrada e o duplo. O Fantástico, conforme descrito em verbete de Glossary (2007), dá o tom de todo o conto, mantendo "a hesitação do leitor em saber quais são as regras do jogo da leitura"<sup>204, 205</sup> e uma dúvida permanente entre a possibilidade de entender o texto com base em nossas próprias percepções familiares da realidade e a necessidade de apelar para o extraordinário para a compreensão de uma história misteriosa.

A presença do Fantástico também pode ser observada por ser o conto mantido sempre na fronteira do Estranho e do Maravilhoso, conforme definição de Todorov que compara esses três gêneros a uma linha de tempo em que o Fantástico corresponde ao presente; o Estranho, ao passado; e o Maravilhoso, ao futuro, sendo que:

"o Maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca visto antes, ainda por acontecer – pertencente assim a um futuro; no Estranho, por outro lado, o inexplicável se reporta a fatos conhecidos, a uma experiência anterior e, portanto, ao passado. No que diz respeito ao Fantástico em si, a hesitação que o caracteriza não pode ser situada, de maneira geral, a não ser no presente"<sup>206, 207</sup>.

Toda a narrativa de "A caçada" trabalha com o Fantástico, levando não só a personagem, mas também o leitor a questionar, até o fim, se os eventos ali descritos aconteceram de maneira sobrenatural ou se possuem explicações lógicas na esfera do real.

Nessa narrativa fantástica, a loja de antiguidades, onde se passa a maior parte da ação, possui clara ambientação gótica, apresentando passagens e escadas estreitas e claustrofóbicas em um ambiente decadente. Ela pode ser facilmente identificada com o castelo gótico, considerado por Mikhail Bakhtin, como o cronotopo típico desse gênero literário. Para Bakhtin, o castelo gótico surgiu como:

---

<sup>204</sup> "the hesitation of the reader in knowing what the rules are in the game of reading".

<sup>205</sup> GLOSSARY, 2007, tradução nossa.

<sup>206</sup> "the marvelous corresponds to an unknown phenomenon, never seen yet, still to come – hence, to a future; in the uncanny, on the other hand, we refer the inexplicable to known facts, to a previous experience, and thereby to the past. As for the fantastic itself, the hesitation which characterizes it cannot be situated, by and large, except in the present".

<sup>207</sup> TODOROV, 1975, p.42, tradução nossa.

“um novo território para a realização dos acontecimentos romanescos... O castelo está repleto de tempo, que por sinal é histórico no exato sentido da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria dos retratos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários”<sup>208</sup>.

A loja de antiguidades aparece no texto, portanto, como uma releitura desse castelo. Ela também se encontra repleta de tempo, de passado histórico. Nela também se encontram “as marcas dos séculos e das gerações”<sup>209</sup>. Além disso, ela surge, assim como o castelo gótico, como espaço de realização de acontecimentos fantásticos e sobrenaturais.

Um outro elemento do Gótico que muito se sobressai na narrativa, funcionando mesmo como eixo gravitacional para diversos outros é o Duplo (*Dopplegänger*), cuja definição já foi apresentada na seção 2.1, página 73, desta dissertação, quando da análise do conto "A Sauna" (TELLES, 2004).

Em "A caçada", o duplo aparece na identificação estabelecida entre o homem na loja de antiguidades e as figuras representadas na tapeçaria, pela qual ele se torna obcecado. O processo de definição desse duplo é apresentado no decorrer do conto. O homem, personagem sem nome próprio, vinha frequentando a mesma loja há algum tempo, cada vez mais interessado na tapeçaria com a figura de uma caçada. Nessas visitas, ele busca intensamente a definição de seu duplo, identificando-se ora com um personagem da própria tapeçaria, ora com alguém a ela relacionado, como no trecho: “Teria sido o caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual?”<sup>210</sup> e também em: “E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as tapeçarias eram reproduções de quadro, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias”<sup>211</sup>.

Aos poucos, a real identificação do homem com a figura da tapeçaria vai se definindo. Esse processo ocorre pelo reconhecimento de indícios, como seu

---

<sup>208</sup> BAKHTIN, 1975, p. 351 e 352

<sup>209</sup> Ibid., p.351.

<sup>210</sup> TELLES, 1986, p.80.

<sup>211</sup> Ibid., p.80.

compadecimento pelo animal escondido na touceira que sente, como ele, a proximidade da morte; o fato de saber-se pertencente à figura, mas ao mesmo tempo odiar caçadas; e, por fim, o pesadelo que tem, ao voltar para casa, ainda atormentado:

“Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão. A voz tremida da velha parecia vir de dentro do travesseiro, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: ‘Que seta? Não estou vendo nenhuma seta...’ Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo, do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. ‘Sou o caçador?’ Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue”<sup>212</sup>.

Silva (1985) observa que, tanto neste conto quanto no conto "A mão no ombro" (TELLES, 1998)<sup>213</sup>, a figura do Caçador funciona como personificação da morte e está associada à figura mitológica da Medusa. No conto em análise essa associação pode ser verificada pela descrição feita pelo narrador de um dos caçadores presente na tapeçaria: "Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, [...]"<sup>214</sup>. São essas serpentes no lugar dos cabelos, junto à intenção de matar do caçador, que nos remetem à Medusa. É importante ressaltar que a referência à essa figura mitológica aparece novamente no pesadelo acima citado quando o narrador observa: "No fundo, lá no fundo, do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro"<sup>215</sup>.

Aliás, quanto ao pesadelo, o leitor só passa a entendê-lo, de fato, como tal, devido a uma frase proferida pelo narrador heterodiegético do conto: “Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada”<sup>216</sup>. O pesadelo dá-se, portanto, em consonância com toda a atmosfera da narrativa, de duplicidade, ambiguidade e incerteza entre a loucura e a razão.

Tanto essa ambiguidade observada, o tema do Fantástico explorado, quanto o próprio pesadelo que aproxima a personagem da definição de seu duplo, podem ser entendidos como vestígios do romance gótico apropriados pela narrativa de Lygia

<sup>212</sup> Ibid., p.82.

<sup>213</sup> Parte do corpus desta pesquisa e do qual falaremos ainda nesta seção.

<sup>214</sup> TELLES, 1986, p.79.

<sup>215</sup> Ibid., p.82.

Fagundes Telles. No Gótico, os sonhos e pesadelos são frequentemente utilizados para ilustrar as emoções sem maior mediação e em um nível mais aterrorizante, possibilitando também revelar ao leitor algo que a personagem tem muito medo de perceber sobre si própria. É justamente isso que ocorre em "A caçada".

O pesadelo aparece no texto como uma figura de *mis en âbyme*, também muito comum em textos góticos, que indica em um pequeno trecho da narrativa algo que se repetirá ou no ápice ou no desenlace final da história. Nesse caso, nos dois, pois a identificação da personagem com a caça no pesadelo será repetida no ápice (que é também o fim do conto), em sua morte, na metamorfose do homem no animal que é seu duplo.

Após o pesadelo que o identifica, pela primeira vez, claramente com a caça na tapeçaria, o homem volta à loja, com a intenção de destruir o objeto de sua perturbação, uma tentativa de livrar-se do Fantástico e do terror que o vinha dominando. Nesse momento, tenta apegar-se aos elementos reais ligados à tapeçaria, mencionados em geral pela fala da dona da loja, que sempre nega as possibilidades de enxergar uma diferença na tapeçaria, como a que o homem aponta com relação a sua nitidez, descrevendo a tapeçaria como muito velha, tão velha que: “não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido”<sup>217</sup>.

É considerando o ponto de vista da dona da loja que, depois da ocorrência do pesadelo, o homem retorna, no outro dia, muito cedo, com o objetivo de destruir a tapeçaria. Sua decisão é demonstrada logo que ele lembra: “Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!”<sup>218</sup>.

Ao chegar à loja e aproximar-se da tapeçaria novamente, entretanto, o Fantástico novamente se instala e a loja se transforma no ambiente da caçada, enquanto ele se sente acuado, angustiado, “correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?”<sup>219</sup>. A pergunta recebe a confirmação na repetição do sonho premonitório, a identificação confirmada é com a caça e o

---

<sup>216</sup> Ibid., p.82.

<sup>217</sup> Ibid., p.78.

<sup>218</sup> Ibid., p.83.

<sup>219</sup> Ibid., p.83

homem ouve “o assobio da seta varando a folhagem, a dor!”<sup>220</sup>. O leitor é levado a acreditar nas circunstâncias extraordinárias descritas pelo narrador e na real metamorfose do homem no animal. Todavia, as últimas linhas da narrativa questionam novamente o limite entre o real e o Fantástico, o homem que cai, gemendo, de joelhos, tenta “agarrar-se à tapeçaria” e rola “encolhido, as mãos apertando o coração”<sup>221</sup>.

Ao final, o leitor tende a questionar o Fantástico apresentado, visto que ao descrever o homem agarrando-se à tapeçaria e caindo com as mãos apertando o coração, a narradora leva o leitor a crer na possibilidade de um infarto, cujos sintomas poderiam ser associados ao mal estar apresentado anteriormente no texto e às características que lhe foram atribuídas como náusea, cansaço, dor no corpo, palidez, etc. Há essa possibilidade, mas também se mantém a outra. Até onde vai o real e onde principia o Fantástico? É justamente a manutenção dessa dúvida, dessa incerteza, e a possibilidade de que o familiar possa misturar-se com a fantasia que perpetuam o mistério do conto e o terror gótico que ele inspira.

### **"Noturno amarelo"**

Um casal está na beira de uma estrada devido à falta de gasolina do carro. Tratam-se com rispidez enquanto o homem tenta encher o tanque. O fim do amor, por parte da mulher, fica claro por meio de sua reflexão:

"Gostaria de estar numa nave, mas com o motor desligado, sem ruído, sem nada. Quieta. Ou neste carro silencioso, mas sem ele. Já fazia algum tempo que queria estar sem ele, mesmo com o problema de ter acabado a gasolina"<sup>222</sup>.

Mesmo ciente da morte desse amor, a narradora afirma ter continuado nesse relacionamento por anos, em uma posição masoquista, que remete a situação das heroínas góticas que não dispõem de instrumentos nem para promover sua independência, nem para lidar com a realidade da vida que as envolve, conforme já exposto no capítulo 1 desta dissertação. A narradora, todavia, inicia um

---

<sup>220</sup> Ibid., p.83

<sup>221</sup> Ibid., p.83

<sup>222</sup> TELLES, 1998, p.125.

questionamento a respeito das motivações que a mantiveram presa a essa situação e entre os motivos possíveis, percebe o medo da solidão e o medo de se encontrar, se enxergar como realmente é; questões também típicas de quem não vê em si o arsenal necessário para enfrentar as dificuldades com suas próprias capacidades, como algumas heroínas do Gótico tradicional. Por não reagir enfrentando esses medos, perpetua uma conformação a uma vida sem amor e sem o reconhecimento de seus próprios desejos, de seu próprio eu.

Enquanto reflete sobre sua vida, Laura, a narradora, sente um perfume da flor dama-da-noite e se deixa guiar por ele, caminhando por um mato rasteiro que prende seu vestido nos galhos secos. A natureza aqui descrita pode se encaixar na categoria de natureza participativa, mencionada no capítulo 1 desta dissertação e observada em diversos romances góticos. No conto em análise, enquanto caminha pelo mato, Laura sente não apenas que seu vestido se prende nos galhos secos, mas que ela estava sendo, de fato, "delicadamente retida pelos carrapichos (não eram carrapichos?) que eu acabava arrastando"<sup>223</sup>. Essa passagem remete aos contos de fadas em que princesas se sentem aprisionadas por árvores que tomam vida no meio das florestas e, apesar de adquirir uma tonalidade mais sutil no conto, visto que se trata de um mato rasteiro e de pequenos animais, a dúvida entre serem realmente carrapichos, ou algo misterioso, que dificulta a caminhada da narradora/protagonista, possivelmente de natureza sobrenatural, proporciona de imediato uma ambientação adequada aos acontecimentos fantásticos que encontram-se por vir.

A narradora passa então a se referir ao caminho que segue não mais como mato, mas como uma vereda que a leva a uma casa que lhe é muito familiar, mas que se encontra fora do tempo e do espaço. Ao chegar à casa, a narradora afirma que o perfume de dama-da-noite diminui, tornando-se "diluído, como se cumprida a tarefa, relaxasse agora num esvaimento, posso?"<sup>224</sup>. O fato de se atribuir uma tarefa com um objetivo específico ao perfume de dama-da-noite reforça a presença da natureza participativa, já mencionada no parágrafo anterior e infere uma antropomorfização dessa flor, ao indicar a pergunta, acima citada, como feita por ela: "posso?"<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> Ibid., p. 126.

<sup>224</sup> Ibid., p.126

<sup>225</sup> Ibid., p.126

Ao entrar na casa, Laura principia o encontro com diversas pessoas, todos membros de sua família, a quem magoou, de alguma forma, no passado e, ao falar com cada uma delas, passa por um processo de expiação de seus pecados que, conforme anunciado no início do conto, será um divisor de águas de sua vida: "Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois"<sup>226</sup>.

O retorno de Laura a esta casa ocorre como um evento sobrenatural, visto que as personagens se encontram em um tempo anterior ao vivido pela narradora/protagonista. É por esse motivo, que mesmo de forma inconsciente, quando da chegada na casa, Laura evita ser vista sob a luz, para que não se perceba seu envelhecimento e sua anacronia. Ao encontrar Ifigênia, empregada da casa, praticamente da família, ela admite para si mesma que: "sem saber por que (na hora eu não soube por que) evitei ficar muito exposta à luz da janela"<sup>227</sup>. Aos poucos, as providências da narradora para ocultar sua posição anacrônica dentro da casa começam a ser tomadas de modo mais consciente como quando ao entrar em casa apaga as velas que estavam acesas, deixando apenas a luminosidade da lareira, uma luminosidade que contribui para a ambiguidade e o sobrenatural do texto. Não se sabe ao certo, mas existe a possibilidade de que todos, ou a maioria, dos personagens reencontrados estejam mortos: Os avós idosos; a empregada com a saúde fraca, indicada pelas pernas inchadas e respiração curta; e o ex-namorado, que parece pertencer também à família e que já havia tentado se matar. Além deles, a prima, a irmã mais nova e o misterioso menino que, se não mortos, certamente encontram-se tão afastados da narradora que é como se também o estivessem, uma morte simbólica.

Esses fantasmas, com quem a narradora se encontra, são justamente um dos elementos do Gótico observados neste conto de Lygia Fagundes Telles, sendo que o encontro com eles ocorre em uma casa mal assombrada, substituta do castelo em narrativas góticas mais modernas, que se oferece como o local de ocorrência dos eventos sobrenaturais do conto.

O narrador não confiável também se apresenta aqui por meio de Laura. A narradora relembra suas atitudes do passado, mas sendo através dela que o leitor

---

<sup>226</sup> Ibid., p.126.

toma conhecimento dessas atitudes, nunca se sabe ao certo até que ponto elas são amenizadas. O comportamento de Laura no início de sua vida adulta, por sua vez, pode ser associado ao de uma *femme fatale*, sendo que ela seduz o namorado da prima por mero capricho, o que acarreta uma tentativa de suicídio por parte de seu instável e apaixonado namorado. Apesar de ser uma personagem feminina, por ser uma mulher do século XX, com maior liberdade e um campo de atuação muito mais amplo que as personagens femininas do Gótico, Laura pode também ser comparada ao herói byroniano, visto que ao mesmo tempo em que é capaz de atitudes cruéis para com seus familiares e apesar de todo seu egoísmo, ela também é capaz de sentir remorso, de genuinamente arrepende-se e pedir perdão, mesmo que seja um pedido fora do tempo, projetado em fantasmas.

Alguns outros elementos do Gótico observados em "Noturno Amarelo" (TELLES, 1998) são o duplo, o mistério e a manutenção do suspense, o sadismo e a parafernália sobrenatural. Falaremos agora um pouco sobre cada um desses elementos.

O duplo em "Noturno Amarelo" pode ser observado no encontro de Laura com a prima Eduarda, de quem havia roubado o namorado no passado por mero capricho. É a própria narradora que aponta explicitamente a existência do duplo nessa relação, quando fala sobre a prima: "Estava tão jovem de cabelos soltos e cara lavada que me perturbei: era como se me visse vir vindo ao meu próprio encontro num flagrante de juventude"<sup>228</sup>. Apesar de serem pessoas diferentes, Laura e Eduarda podem ser consideradas duplos no tempo. Dessa forma, tendo em mente que Eduarda representa a narradora no passado, o pedido de perdão que ela lhe faz é também um pedido de perdão a si mesma. Esse entendimento pode ser expandido com relação a todos os personagens. Estando todos fisicamente, ou pelo menos simbolicamente, mortos, os pedidos de perdão de Laura e as respostas que recebe servem também para que ela perdoe a si mesma.

O mistério na narrativa está presente tanto pela chegada de Laura nesta casa fora do tempo e do espaço quanto pela espera na casa pela chegada do ex-namorado que tentou o suicídio após saber de sua traição com o noivo de Eduarda e que, de

---

<sup>227</sup> Ibid., p. 127.

<sup>228</sup> Ibid., p.131.

acordo com a lembrança de Laura deveria estar internado em um sanatório. A vinda de Rodrigo à casa é anunciada pela empregada Ifigênia quando Laura pergunta: "- Estão todos aí?"<sup>229</sup>; e a empregada responde: "- Só falta o Rodrigo"<sup>230</sup>. Laura se surpreende, pergunta se ele não está no sanatório, o que nos possibilita inferir que a última notícia que teve sobre Rodrigo no passado tenha sido a de sua internação no sanatório em consequência da tentativa de suicídio. As respostas de Ifigênia às subsequentes perguntas de Laura servem todas para apaziguar as culpas de Laura, segundo a empregada, Rodrigo está melhor, mudou muito, não bebe mais, não grita mais, está curado. Considerando que a narradora não sabia nada de Rodrigo desde sua internação, essas respostas suscitam a dúvida quanto à natureza da experiência na casa: Seria uma experiência paranormal? Uma viagem no tempo? Uma viagem dentro da própria mente em que todos esses fantasmas seriam uma projeção de Laura? A resposta é fornecida, em parte, no final da narrativa quando Laura ao chegar ao carro constata que nenhum minuto se passou desde o momento que seguiu para a casa e que, no entanto, ainda traz consigo uma pulseira presenteada pela prima Eduarda. De volta ao carro, refletindo sobre a experiência, ela informa o leitor: "Fiquei olhando a Via Láctea através do vidro. Fechei os olhos. Fechei com força a argola de Eduarda que ainda trazia na mão"<sup>231</sup>. A argola de Eduarda é a confirmação, a prova, de que a experiência sobrenatural de fato aconteceu.

No que diz respeito ainda ao mistério em torno da chegada de Rodrigo, ela é rodeada de um suspense que é mantido pelos diversos diálogos de Laura com os outros personagens. Em cada conversa, ele é citado e, em cada conversa, se sabe um pouco sobre o que lhe aconteceu até culminar em sua chegada e no diálogo entre Laura e ele que consiste no último pedido de perdão da narradora. A primeira vez que surge o nome de Rodrigo é na conversa de Laura com Ifigênia, já citada no parágrafo acima, mas a menção ao rapaz ocorre novamente após o diálogo com Eduarda em que a narradora pede perdão por sua traição tanto à prima quanto a ele. Após a obtenção do perdão de Eduarda, esta informa: "-Rodrigo não demora"<sup>232</sup>. O

---

<sup>229</sup> Ibid., p. 127.

<sup>230</sup> Ibid., p. 127.

<sup>231</sup> Ibid., p. 139.

<sup>232</sup> Ibid., p. 133.

suspense da espera por Rodrigo continua na conversa com a avó que tenta amenizar as preocupações de Laura:

"O Rodrigo? Mas agora ele está curado, não se preocupe mais, foi uma crise muito séria, não nego, mas passou. Passou. Ainda ontem conversamos, ele está pensando em recomeçar os estudos, já faz planos – disse e senti no seu olhar (ou no meu?) algo de reticente"<sup>233</sup>.

Esse "algo de reticente"<sup>234</sup> percebido pela narradora, além da incerteza da percepção dessa reticência no olhar da avó ou no seu próprio, mantém a ambiguidade da situação vivida pela narradora e pelo leitor que a acompanha. Considerando que não se sabe se todos esses personagens já estão mortos, não se pode saber se esses planos de Rodrigo de fato foram concretizados ou mesmo existiram. O diálogo com a avó continua e, pela proximidade da relação da família com Rodrigo, descrita por ela, pode-se entender Rodrigo como um parente, possivelmente um primo de Laura. A avó refere-se a ele como "... um menino tão reservado, vivia inventando um mundo particular, só dele, não deixava ninguém entrar nesse mundo."<sup>235</sup>, ao que a narradora retruca, inferindo seu sentimento de culpa: "-Ele me chamou, mas recusei"<sup>236</sup>.

O diálogo seguinte, no processo de espera pela chegada de Rodrigo, ocorre entre Laura e Ducha, sua irmã mais nova, que funciona em toda a narrativa como um super ego da narradora e que apresenta assim traços de sadismo, apontando suas falhas e suas culpas sem amenizá-las. O sadismo presente nos contos góticos, de acordo com a definição em Glossary (2007), foi criado para descrever os escritos de Donatien-Alphonse-François, o Marquês de Sade, sendo que: "O sadismo é uma perversão sexual em que uma pessoa obtém gratificação em infligir dor mental ou física nos outros. Pode também significar um prazer no tormento ou na crueldade excessiva praticada em outrem"<sup>237, 238</sup>. Ducha é a única que não perdoa a irmã e sua função na narrativa é apontar suas falhas com toques de crueldade, tendo o papel crucial de guiá-la na revisão de suas atitudes e de seus pecados contra os familiares:

---

<sup>233</sup> Ibid., p. 134.

<sup>234</sup> Ibid., p. 134.

<sup>235</sup> Ibid., p.135.

<sup>236</sup> Ibid., p.135.

<sup>237</sup> "Sadism is a sexual perversion where one person gains gratification by inflicting physical or mental pain on others. It can also mean a delight in torment or excessive cruelty".

"Não veio buscar Ifigênia que queria pagar a promessa, não trouxe meu espelho, roubou a torre do Avô, roubou o noivo de Eduarda e não visitou a Avó! É demais!"<sup>239</sup>, e continua:

"-E ainda por cima faz a *femme fatale* – acrescentou Duchá rapidamente, com o gesto de quem empunha uma arma e aponta contra o próprio peito. Acionou o gatilho. Pum! ... (Cambaleou, esboçando o movimento de se desvencilhar da arma. Estendeu-se no almofadão, a mão direita apertando o peito, a outra acenando na despedida frouxa.)"<sup>240</sup>.

Aqui é interessante observar a citação, no próprio conto, da figura da *femme fatale*, elemento típico da representação feminina no Gótico, já citado anteriormente quando da descrição das atitudes de Laura em sua juventude.

Com a chegada de Rodrigo, dá-se o pedido de perdão final de Laura, que lhe é concedido. Rodrigo é o único personagem que revela consciência quanto à passagem do tempo, justificando os erros do passado: "Éramos muito jovens, querida"<sup>241</sup>. A obtenção do perdão de Rodrigo lhe é transmitida sem o uso de palavras, conforme descrição de Laura, "Nem precisamos falar. Dentro de mim (e dele era só a calma. O silêncio"<sup>242</sup>. Aqui, novamente, a natureza funciona de maneira participativa e o frio que a narradora sente, funciona como uma distração para o desaparecimento de Rodrigo: "Comecei a sentir frio, fui buscar o xale. Quando voltei, não o encontrei mais"<sup>243</sup>.

Com a obtenção do perdão de Rodrigo por Laura, os personagens começam a se dirigir, um a um, a uma porta no fundo da sala, que funciona como parte de uma parafernália gótica, descrita em verbete de Glossary (2007), como: "[...] os elementos físicos nas obras do Gótico que representam os meios pelos quais os vários seres ou poderes sobrenaturais demonstram sua presença e estranhas habilidades"<sup>244, 245</sup>. Ainda de acordo com Glossary (2007), portas, portões, portais e outras formas de passagens que abrem e fecham de modo independente e

<sup>238</sup> GLOSSARY, 2007, tradução nossa.

<sup>239</sup> TELLES, 1998, p.136.

<sup>240</sup> Ibid., p. 136 e 137.

<sup>241</sup> Ibid., p. 137.

<sup>242</sup> Ibid., p. 137.

<sup>243</sup> Ibid., p. 137 e 138.

<sup>244</sup> "... the physical elements in Gothic works that represent the means by which the various supernatural beings or powers display their presence and uncanny abilities".

<sup>245</sup> GLOSSARY, 2007, tradução nossa.

arbitrariamente estão incluídas entre os objetos da parafernália gótica, além de estátuas animadas e esqueletos que voltam à vida, elementos que ainda poderemos observar no corpus em análise, nos contos "Anão de Jardim" (TELLES, 2004) e "As Formigas" (TELLES, 2004), respectivamente. No conto em foco, a porta dos fundos por onde os personagens passam funciona como um portal entre as dimensões do passado e presente, sobre o qual a própria narradora demonstra ter consciência, descrevendo após a saída de todos os personagens: "Saí pela porta da frente e antes mesmo de dar a volta na casa já tinha adivinhado que atrás da porta por onde todos tinham saído não havia nada, apenas o campo"<sup>246</sup>.

Entre todos os personagens presentes no conto e que foram aqui analisados, um foi propositadamente deixado por último, por não ser identificado claramente pela narradora e não fazer parte do grupo familiar original a que ela fazia parte. Esse personagem é uma criança, um menino que aparece pela primeira vez na narrativa, logo após a primeira menção do nome de Rodrigo por parte de Ducha e como um pano de fundo para um movimento da irmã, diz a narradora: "Quando ela se inclinou para amarrar a fita da sapatilha, vi o menininho deitado no tapete. Estava de pijama e brincava com os cubos coloridos de uma caixa: mas ele já estava aqui quando cheguei?"<sup>247</sup>. A observação da presença do menino pela narradora é repleta de ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que ela não o identifica por um nome, refere-se a ele usando o artigo definido "o menininho"<sup>248</sup> e não "um menininho", que faria mais sentido caso fosse um menino estranho, cuja presença não era esperada.

A presença desse menino nessa casa onde Laura deve pedir perdão e onde todos, de certa forma, são membros de sua família, sugere a possibilidade de ela ter tido um filho e tê-lo abandonado com os avós, de ter abortado esse filho, ou mesmo de ser esse menino um filho que poderia ter tido, não fossem os erros cometidos no passado. O fato é que, apesar de todas essas possibilidades, o menino é ignorado nos pedidos de perdão de Laura e por esse motivo, talvez, é ele quem indica a Laura que seus pecados ainda podem levá-la a uma condenação ao inferno. Enquanto ela pergunta por Rodrigo à Ifigênia que conduz o menino pela mão, ele mostra a ela a figura do demônio; resistindo, ele chama a atenção da narradora, dizendo: "-Eu sei

---

<sup>246</sup> TELLES, 1998, p.138.

<sup>247</sup> Ibid., p.134.

<sup>248</sup> Ibid., p.134.

fazer cara de bicho, olha, tia! – o menino gritou espetando os dois dedos na testa. – Olha o bicho!"<sup>249</sup>. A negação da existência desse menino, e de uma necessidade de pedir perdão a ele, pode ainda ser observada quando a narradora afirma que: "Por pudor, continuei de costas quando Ifigênia passou, arrastando o menino que queria brincar mais"<sup>250</sup>. Laura afirma ser pudor o sentimento que a leva a continuar de costas, mas é preciso ter em mente que por ser uma narradora não confiável é permitido ao leitor questionar essa motivação que pode ser, na verdade, um misto de vergonha e culpa. É interessante destacar, nesse sentido, que a pirâmide de cubos coloridos construída pelo menino é destruída pelas lágrimas da narradora conforme sua própria descrição, assim como a construção daquele filho pode ter sido destruída, no passado, de tal modo que ela sinta não haver sequer a possibilidade de obtenção de perdão, preferindo negá-lo.

### "A mão no ombro"

Em "A mão no ombro" (TELLES, 1998), um homem de meia idade sonha com a própria morte em um estranho jardim fora do tempo. Acordado, o sonho se repete, cumprindo a premonição. Resumindo assim o conto, já é possível identificar pelo menos três elementos essenciais dos romances góticos tradicionais presentes na narrativa em questão. São eles: A morte como tema, o sonho premonitório e o duplo, aqui constituído pela repetição, em estado alerta, da situação vivida no plano onírico.

A morte no conto é personificada pela figura do caçador, associada pelo narrador com um caçador presente em um jogo de quebra-cabeças que jogava com o pai no período da infância. A identificação da morte com esse caçador esclarece o sentido da narrativa, mas outros indícios de que a temática do conto é o enfrentamento da morte podem ser observados na narrativa mesmo antes da menção ao caçador. Trataremos primeiramente desses indícios.

Logo no primeiro parágrafo, o narrador não confiável que alterna sua narração com outro, heterodiegético, conclui a descrição do jardim por onde caminha como: "Um jardim fora do tempo, mas dentro do meu tempo"<sup>251</sup>. A descrição desse jardim

---

<sup>249</sup> Ibid., p.138.

<sup>250</sup> Ibid., p.138.

<sup>251</sup> TELLES, 1998, p.107.

onde há um "silêncio cristalizado"<sup>252</sup>, em que a ambiguidade da iluminação não permite dizer se é dia ou noite, em que as flores não exalam perfume, em que não há borboletas nem pássaros, leva ao encontro do narrador com uma figueira "viva, mas fria: um tronco sem formigas e sem resina, [...]"<sup>253</sup>, à qual o narrador se comparará no parágrafo seguinte, esse sendo o primeiro duplo observado no conto. A figueira do jardim representa o próprio narrador, morto em vida, como descreve: "Sentiu-se oco, a sensação de leveza se misturando ao sentimento inquietante de um ser sem raízes: se abrisse as veias, não sairia nenhuma gota de sangue, não sairia nada"<sup>254</sup>.

Outra figura que representa a morte em "A mão no ombro" é a estátua de uma moça de mármore, devassada pelo tempo, uma ruína com uma estria negra que descia da cabeça aos seios. Essa estátua de cabelos encaracolados, corroída pelo tempo, e de dentro da qual sai um inseto penugento, representa especificamente a morte do amor, visto que é comparada durante o estado de vigília do narrador tanto com sua esposa, quando reflete sobre o fim do amor; quanto consigo próprio, responsabilizando-se, em parte, pela morte desse amor. Essa dualidade da estátua, comparada tanto ao narrador quanto à esposa, na descrição da morte do amor entre os dois pode ser observadas nos trechos abaixo:

"[...] mas há quanto tempo tinha acabado o amor? Ficara esse jogo. Essa acomodada representação já em decadência por desfastio, preguiça. Estendeu a mão para acariciar-lhe a cabeça, Que pena, disse. Ela voltou-se, Pena por quê? Ele demorou o olhar em seus cabelos encaracolados como os da estátua: Uma pena aquele inseto, disse"<sup>255</sup>.

"A moça dos pés cariados ainda estava em suspenso, sem decidir, com medo de molhar os pés. Como ele mesmo, tanto cuidado em não se comprometer nunca, em não assumir a não ser as superfícies. Uma vela para Deus, outra para o Diabo. Sorriu das próprias mãos abertas, se oferecendo. Passei a vida assim, [...]"<sup>256</sup>.

Essa morte do amor em "A mão no ombro" remete a outro conto da autora "Lua Crescente em Amsterdã", também publicado em TELLES (1998), em que, ao experimentar a morte do amor, o homem do casal anuncia: " – Quando acaba o

---

<sup>252</sup> Ibid., p.107.

<sup>253</sup> Ibid., p.107.

<sup>254</sup> Ibid., p.107.

<sup>255</sup> Ibid., p.113.

<sup>256</sup> Ibid., p.115.

amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa – [...]”<sup>257</sup>. Com a diferença que em "Lua crescente em Amsterdã", o casal se metamorfoseia em pássaro e borboleta, enquanto no conto em análise o homem enfrenta sua morte.

No que diz respeito a aproximações a outros contos de Lygia Fagundes Telles é possível observar uma semelhança na situação vivida pelo narrador de "A mão no ombro" com aquela vivida pela protagonista/narradora de "Noturno amarelo" (TELLES, 1998) e previamente analisado nesta seção. Além de "Noturno Amarelo" tocar também o tema da morte do amor, observa-se que nos dois contos os narradores falam de suas vidas como um conjunto de pequenas coisas, pequenos gestos que são alterados por uma vivência, possivelmente sobrenatural. Em "Noturno Amarelo", a narradora reflete sobre a mudança acarretada em sua vida pela experiência sobrenatural por que passou e se refere a essa experiência como um marco entre o antes e o depois: "Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois. Antes, as pequenas palavras, os pequenos gestos, os pequenos amores [...]”<sup>258</sup>. Apesar da narradora, não falar muito sobre depois, subentende-se, pela consideração da experiência como um marco em sua vida, que haverá uma mudança radical após a noite em questão. Em "A mão no ombro", o narrador reflete que sua presença naquele estranho jardim é também um marco em sua vida:

"Mas que jardim era esse? Nunca estivera ali nem sabia como o encontrara. Mas sabia – e com que força – que a rotina fora quebrada porque alguma coisa ia acontecer, o quê?! Sentiu o coração disparar. Habitara-se tanto ao cotidiano, sem imprevistos, sem mistérios. E agora a loucura desse jardim atravessado em seu caminho”<sup>259</sup>.

Outro trecho que se assemelha ao trecho de "Noturno Amarelo", acima citado, é aquele em que o protagonista toma café com a esposa, parte de sua rotina, e menciona, embora com mais carinho que a narradora de "Noturno amarelo": "os pequeninos prazeres”<sup>260</sup>, "os pequenos objetos”<sup>261</sup>.

<sup>257</sup> Ibid., p.100.

<sup>258</sup> Ibid., p.126.

<sup>259</sup> Ibid., p.107 e 108.

<sup>260</sup> Ibid., p.112.

<sup>261</sup> Ibid., p.112.

No que concerne a figura do caçador, conforme mencionado anteriormente na análise do conto "A caçada" (TELLES, 1986), Silva (1985) considera-a como a personificação da morte tanto em "A caçada" quanto no presente conto e observa que, nas duas narrativas, o caçador remete à figura mitológica da Medusa. No caso de "A mão no ombro" essa referência pode ser observada quando o narrador se lembra do caçador presente no quebra-cabeça da infância e da resposta do pai à sua procura por esse caçador, ele adivinha, então, o que está por vir:

"Está na escada, ele respondeu. Esse caçador familiarmente singular que viria por detrás, na direção do banco de pedra onde ia se sentar. Logo ali adiante tinha um banco. Para não me surpreender desprevenido (detestava surpresas) discretamente ele daria algum sinal antes de pousar a mão no meu ombro. Então, eu me voltaria para ver. Estacou. A revelação o fez cambaleiar numa vertigem, agora sabia. Fechou os olhos e se encolheu quase tocando os joelhos no chão. O sinal seria como uma folha tombando em seu ombro, mas se olhasse para trás, se atendesse ao chamado"<sup>262</sup>.

Em "A mão no ombro", o que remete o caçador à Medusa é a morte relacionada ao ato de olhar, "se olhasse para trás"<sup>263</sup>, a morte seria inevitável. É o que subentende-se da reflexão do narrador que escapa dessa morte, por acordar do sonho. Ao acordar, nem o narrador nem o leitor sabem ao certo se o sonho foi um aviso ou não, mas o sonho se mostra um sonho premonitório quando se repete em estado de vigília com todas as referências de morte da história do narrador, revividas no estado onírico, sendo lembradas por ele mais uma vez. Entre elas encontram-se a lembrança do corpo de Cristo na procissão; o medo da morte refletido no pensamento "[...] o que mais nos espera, se até com Ele [...]"<sup>264</sup>; e a memória da trágica morte do trapezista que "[...]se estatelou no picadeiro"<sup>265</sup>.

Durante o café da manhã, o narrador demonstra alguns sinais que mantém o suspense e a conexão do texto ao tema do enfrentamento da morte, mas por meio de sua fala de narrador não confiável esses sinais mostram-se ambíguos e é mantido o suspense do conto até o desenlace fatal. O narrador se pergunta: "esse dolorimento na gaiola do peito era real ou memória do sonho?"<sup>266</sup>; e mais adiante, "estava mais

<sup>262</sup> TELLES, 1998, p. 108 e 109.

<sup>263</sup> Ibid., p.109.

<sup>264</sup> Ibid., p. 109

<sup>265</sup> Ibid., p. 110.

<sup>266</sup> Ibid., p. 110.

magro ou essa imagem era apenas o eco multiplicador do jardim"<sup>267</sup>. Mesmo sem ter certeza de seu destino, o protagonista/narrador cumpre sua rotina matinal atentamente, como quem se despede, e é no momento em que entra no carro para ir ao trabalho que o sonho começa a se repetir, confirmando tratar-se de uma premonição. O pé, que ele havia sentido pesado e imóvel no jardim, resvala ao pisar no acelerador e não se move, ele começa a sentir um perfume de ervas úmidas e entra novamente no jardim, questionando-se: "Mas o que é isso? Estou no jardim? De novo? E agora acordado, espantou-se, examinando a gravata que ela escolhera para esse dia"<sup>268</sup>.

O retorno ao jardim onírico, em estado de alerta, é o principal elemento do estranho freudiano na narrativa, apagando, conforme mencionado anteriormente, a fronteira entre o real e o imaginário. O homem que acredita ter escapado da morte no sonho ao acordar, decide ser possível escapar da morte ao dormir. Todavia, ao dormir, retorna exatamente ao mesmo ponto do sonho interrompido e o fim do conto narrado pela narradora heterodiegética mantém a atmosfera do Fantástico, insinuando a morte do homem, que é finalmente tocado no ombro pelo caçador e se volta a ele, em resposta a esse toque. A morte é assim inferida, e favorecida pela narradora como interpretação, mas como nenhum outro dado é fornecido ao leitor, permanece a incerteza entre uma experiência de morte em contato com elementos sobrenaturais ou a fantasia de uma mente que teme profundamente essa morte.

### **"O encontro"**

Em "O encontro" (TELLES, 1978), uma mulher caminha por uma paisagem que lhe é, ao mesmo tempo, estranha e familiar até encontrar uma jovem a quem identifica como ela própria em outra vida. Ao interagir com seu duplo, termina por tornar-se testemunha do terrível destino da moça ao qual assiste sem poder modificar.

Uma narrativa que transita pelo Fantástico, conforme definição de Todorov, já apresentada anteriormente, e em que se observa a existência de diversos elementos

---

<sup>267</sup> Ibid., p. 110.

<sup>268</sup> Ibid., p. 114.

do Gótico, principalmente no que se refere ao estranho freudiano, também já tratado quando da análise de outros contos pertencentes ao corpus dessa dissertação, tais quais: "Anão de Jardim" (TELLES, 2004) e "A Mão no Ombro" (TELLES, 1998). A narrativa pode ser considerada como pertencente ao Fantástico por não fornecer um fechamento que permita ao leitor decidir por uma interpretação baseada na razão, o que o faria optar por entender a narrativa como um sonho ou devaneio da narradora/protagonista, ou por uma interpretação favorecedora do sobrenatural, que promoveria a aceitação dos acontecimentos como reais, ou seja, a mulher realmente teria se encontrado com uma moça que foi sua encarnação no passado. Os elementos góticos relacionados ao estranho freudiano, e observados na narrativa, incluem, por sua vez: a morte, o silêncio, a repetição com a presença do *doppelgänger* e do *déjà vu*, o destino, a coincidência, entre outros. Esses elementos que fornecem o caráter estranho da narrativa, de acordo com o conceito de Freud, serão detalhados a seguir, juntamente a outros motivos do Gótico observados no conto em questão.

O primeiro elemento de que falaremos e que aproxima "O Encontro" das narrativas góticas tradicionais é a narração em primeira pessoa, uma narração não confiável que favorece a ambiguidade e a manutenção do suspense, visto que o leitor não tem como saber o quanto os fatos narrados são enviesados pelo ponto de vista da narradora que é, ao mesmo tempo, a principal protagonista da história.

O segundo elemento que remete às narrativas góticas tradicionais, especificamente àquelas de tradição radcliffiana, diz respeito à ambientação e a descrição desse ambiente do conto. Em capítulo específico sobre as obras e a importância da escritora Ann Radcliffe para o gênero gótico e a tradição que se criou a partir dela, Varma (1966) aponta a ambientação romântica e pitoresca em que os terríveis acontecimentos de suas histórias ocorrem como um dos elementos diferenciadores de sua obra e que proporcionaram uma tradição de narrativas que lhe são afiliadas. Essa ambientação inclui montanhas majestosas, paisagens verdejantes, lindas noites iluminadas pelo luar, lagos tranquilos, entre outros motivos idílicos. Com referência à ambientação, Varma (1966) também observa a ocorrência de mudanças no ambiente que acompanham os humores das personagens: "a sombra aumenta quando os acontecimentos se movem na direção de uma trágica catástrofe e uma morna luz do sol se espalha com os sentimentos de felicidade e

segurança."<sup>269,270</sup>, a atuação, portanto, do que optou-se por denominar para o propósito desta dissertação de "natureza participativa". Reforçando essa visão de uma natureza que acompanha as mudanças nos sentimentos e apreensões dos personagens, Varma (1966) ainda cita Wieten, que afirma que Radcliffe usa "as terríveis forças da natureza para refletir as obscuras paixões do homem"<sup>271, 272</sup>. O primeiro parágrafo de "O encontro", já principia a descrição desse ambiente, pertencente à tradição radcliffiana, em que eventos sobrenaturais deverão acontecer, acrescentando à descrição a primeira expressão de estranhamento da personagem narradora:

"Em redor, o vasto campo. Mergulhado em névoa branda, o verde era pálido e opaco. Contra o céu, erguiam-se negros penhascos, tão retos que pareciam recortados a faca. Espetado na ponta da pedra mais alta, o sol espiava através de uma nuvem.'Onde meu Deus?! – perguntava a mim mesma. – Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?...'"<sup>273</sup>.

Aqui, faz-se importante observar o paralelo do questionamento dessa personagem com aquele realizado pelo personagem de "A caçada" (TELLES, 1986): "Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?"<sup>274</sup>. Silva (1985) já aponta essa semelhança entre os questionamentos nos dois contos e observa também a presença de uma experiência de *déjà-vu* nas duas narrativas, sem contudo relacioná-la ao estranho freudiano, como se pretende ressaltar em nossa análise. Para Silva (1985):

"A magia dos dois contos parece centralizar-se na experiência do '*déjà-vu*', a estranha sensação que o protagonista tem de viver um fato simultaneamente reprisado e inédito, sentindo-se repartido e perplexo ante a dupla convicção de que pisa o terreno pela primeira vez e de que já conhece o local nos seus detalhes [...]"<sup>275</sup>.

No que diz respeito, a descrição do ambiente ainda no primeiro parágrafo, podemos observar a presença da névoa em que se encontra mergulhado o campo

<sup>269</sup> "the gloom darkens when the incidents move towards a tragic catastrophe, and a warm sunshine spreads with the moods of happiness and security".

<sup>270</sup> VARMA, 1966, p.114, tradução nossa.

<sup>271</sup> "the terrible forces of nature to reflect the dark passions of man".

<sup>272</sup> WIETEN, 1926, apud VARMA, 1966, p.114, tradução minha.

<sup>273</sup> TELLES, 1978, p.69 e 70.

<sup>274</sup> Id., 2004, p.72.

<sup>275</sup> SILVA, 1985, p.177.

descrito pela narradora. A névoa está presente em Glossary (2007), e é descrita como uma convenção da literatura gótica usada para obscurecer objetos, reduzindo sua visibilidade, ou como prelúdio para a inserção de uma pessoa ou coisa aterradora. No conto, a névoa, contribui para a ambientação gótica, encobrendo, ao mesmo tempo em que prenuncia os acontecimentos fantásticos da narrativa.

A descrição do ambiente continua no segundo parágrafo, reforçando a atmosfera gótica e o estranho freudiano, expresso pelo *déjà-vu*:

"Era a primeira vez que eu pisava naquele lugar. Nas minhas andanças pelas redondezas, jamais fora além do vale. Mas nesse dia, sem nenhum cansaço, transpus a colina e cheguei ao campo. Que calma! E que desolação. Tudo aquilo – disso estava bem certa – era completamente inédito para mim. No entanto, o quadro se identificava, em todas as minúcias, a uma imagem semelhante que irrompera das profundezas de minha memória"<sup>276</sup>.

As demais descrições do local têm em comum a manutenção da atmosfera do estranho freudiano e a sensação de calamidade iminente que prepara o leitor para o sobrenatural que se seguirá. Além do *déjà-vu*, o silêncio é outro elemento do estranho freudiano presente na descrição da narradora: "A tarde estava silenciosa e quieta. Contudo, por detrás daquele silêncio, no fundo daquela quietude, eu sentia qualquer coisa de sinistro"<sup>277</sup>. Observa-se também a comparação do caminho percorrido pela narradora/protagonista com um "labirinto sem esperança"<sup>278</sup>, sendo o labirinto um elemento presente em diversas narrativas góticas tradicionais, além de em outras narrativas da própria Lygia Fagundes Telles analisadas nesta dissertação, a saber: Em "A caçada", a loja de antiguidades com todos os seus objetos proporciona uma visão claustrofóbica e labiríntica; em "Venha ver o pôr-do-sol" (TELLES, 1986), o caminho percorrido no cemitério sugere também um labirinto; do mesmo modo que a caminhada pelo jardim de "A mão no ombro" (TELLES, 1998) aponta para a mesma configuração.

No que diz respeito ao conto "A mão no ombro", Lamas (2004) observa outra aproximação com o conto ora em análise, que concerne ainda à descrição do ambiente em que se dá a narrativa, para ela, a paisagem descrita em "O encontro" lembra em muito a do jardim de "A mão no ombro", sendo ambas imagens de um

---

<sup>276</sup> TELLES, 1978, p.70.

<sup>277</sup> Ibid., p.70.

cenário exótico, de tons coloridos fortes, que parece irreal. Em sua comparação, a autora observa que: "Também alguns elementos se repetem durante o caminhar das personagens de ambos os contos: a teia de aranha, os sons e o silêncio, os aspectos de sensorialidade exacerbados, os pensamentos desordenados e labirínticos"<sup>279</sup>. Lamas (2004) também cita a folhagem cor de brasa em "O encontro" que se equipara às folhas da mesma coloração existentes em "A mão no ombro". Podemos aqui acrescentar ainda, a presença da fonte e do banco (de fato uma pedra em "O encontro"), em que sentam-se, nas duas narrativas, personagens que aguardam o encontro com a morte, que pode ocorrer como uma repetição do passado, como em "O encontro", ou como uma premonição do futuro, caso de "A mão no ombro".

A Morte é, de fato, o tema central dessas duas narrativas e em "O Encontro", ela exerce sobre a protagonista uma atração irresistível, típica das narrativas góticas tradicionais. De acordo com Varma (1966): "O homem na escuridão de sua ignorância é atraído como uma mariposa pela fascinação pelo estranho e assustador pertencentes à sua própria morte [...]"<sup>280, 281</sup>. O autor defende ainda que a maior contribuição do Gótico à ficção do século XIX vai além do senso de estrutura e se reflete, justamente, "[...] em um certo espírito de curiosidade e espanto ante o mistério das coisas"<sup>282, 283</sup>. Podemos expandir essa contribuição do Gótico para além do século XIX, mencionado por Varma (1966), e chegar mesmo às narrativas do século XX, como essas de Lygia Fagundes Telles aqui analisadas, e incluindo mesmo as do século XXI, visto que os temas de vampiros e lobisomens voltam a estar em voga nesse período com a saga popular *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, composta pelos livros *Crepúsculo*, *Lua Nova*, *Eclipse* e *Amanhecer*; a adaptação para o cinema de alguns desses livros; e o lançamento do filme *O lobisomem* de Joe Johnston, entre outros.

No conto ora em estudo, essa atração pela morte e espanto ante o mistério das coisas pode ser observada pela insistência da personagem em prosseguir por um caminho que lhe parece sinistro e irreal, recusando-se a atender ao chamado da

---

<sup>278</sup> Ibid., p.72

<sup>279</sup> LAMAS, 2004, p.134.

<sup>280</sup> "Man in the darkness of his ignorance is attracted mothlike by the fascination of weird and eerie themes pertaining to his own death..."

<sup>281</sup> VARMA, 1966, p. 225, tradução nossa.

<sup>282</sup> "in a certain spirit of curiosity and awe before the mystery of things".

razão, que, conforme afirma Lamas (2004), "parece lhe recomendar o retorno urgente"<sup>284</sup>. Essa oscilação entre a obediência à razão e a fascinação pelo mistério fica clara no trecho em que a narradora reflete:

"E se fugisse? Seria fácil fugir, não? Meu coração se apertou inquieto. Fácil, sim, e contudo eu prosseguia implacavelmente, como se não restasse mesmo outra coisa a fazer senão avançar. 'Vá-se embora, depressa, depressa!' – ordenava-me a razão, enquanto uma parte mais obscura de meu ser, mergulhada em uma espécie de encantamento, se recusava a voltar."<sup>285</sup>.

Ao percorrer esse caminho, a narradora ainda menciona outro elemento do Gótico, o sonho premonitório, como possibilidade de interpretação de sua experiência de *déjà-vu* relativa ao local em que se encontra. Ao identificar diversos elementos da paisagem como familiares, ela se indaga, mencionando também outro elemento representativo do estranho freudiano, presente na narrativa, a coincidência: "Sonhei então? Percorri em sonho estes lugares e agora os encontro, palpáveis, reais? Por uma dessas extraordinárias coincidências, teria eu antecipado aquele passeio enquanto dormia?"<sup>286</sup>.

Apesar de cogitar o sonho premonitório como explicação para a forte sensação de *déjà-vu* que experimenta, a narradora posteriormente rejeita essa interpretação, alegando que: "A lembrança – tão antiga quanto viva – escapava da inconsistência de um simples sonho"<sup>287</sup>. Mais à frente, ela nega novamente a possibilidade de estar sonhando, por não ser possível para ela que um sonho pudesse guardar uma visão tão detalhada. Apesar de rejeitar a possibilidade de ter tido um sonho premonitório com o lugar por onde transita, a narradora cogita outra hipótese dentro do campo do sobrenatural, a de ela própria ser o duplo sonhado de outrem. Ela questiona: "e se eu estivesse sendo sonhada? Perambulava pelo sonho de alguém, mais real do que se estivesse vivendo. E por que não?"<sup>288</sup>. O "por que não?"<sup>289</sup> da narradora é dirigido ao mesmo tempo à ela e ao leitor, convidando-o mais uma vez a aceitar que as fronteiras entre real e sobrenatural precisam ser apagadas para a continuidade da

<sup>283</sup> Ibid., p. 199. tradução nossa.

<sup>284</sup> LAMAS, 2004, P.130.

<sup>285</sup> TELLES, 1978, p.70 e 71.

<sup>286</sup> Ibid., p.70.

<sup>287</sup> Ibid., p.70.

<sup>288</sup> Ibid., p.71.

<sup>289</sup> Ibid., p.71.

narrativa. Mais uma vez, em uma aproximação com o conto "A mão no ombro", a narradora de "O Encontro" tenta, como o personagem daquele conto, escapar do estado onírico em que acredita encontrar-se, forçando-se a acordar. Ela espeta um espinho contra a mão, mas surpreende-se ao constatar que "a dor era tão real quanto aquela paisagem"<sup>290</sup>. Ao constatar a realidade de sua experiência, desiste da possibilidade de estar sendo sonhada por alguém e pensa novamente em fugir, observando, mesmo sem entender muito bem, que isso não lhe seria mais possível. Novamente, sua reflexão interior, funciona também como outro alerta ao leitor quanto à natureza sobrenatural dos acontecimentos:

"Uma folha seca pousou no meu ombro, áspera mão queimada insinuando uma advertência: que eu não tentasse esclarecer o mistério, que não pedisse explicações, porque não havia mesmo explicações para aquela tarde absurda na sua aparência inocente. Tinha que aceitar o inexplicável até que o nó se desatasse na hora exata"<sup>291</sup>.

É inevitável, mais uma vez, comparar a presente narrativa com "A mão no ombro", visto que, nesta última narrativa um caçador representando a figura da morte toca um homem no ombro de maneira que ao voltar-se a ele a morte lhe seria inevitável. Em "O encontro", como citado no trecho acima, a narradora compara a folha que pousa em seu ombro justamente a uma áspera mão queimada que a toca e pede que aceite o inexplicável, a morte dela própria em outra vida que está prestes a testemunhar.

A reencarnação é um elemento frequente nos romances góticos tradicionais que permeia toda a narrativa de "O Encontro". Lamas (2004) aponta a crença na *metempsicose* como pano de fundo para o conto, indicando essa crença como uma possibilidade de desdobramento utilizada por Lygia Fagundes Telles. Lamas (2004) toma como base a obra de Manfred Lurker (1997, apud LAMAS, 2004) para esclarecer que "a *metempsicose* é a teoria que preconiza a possibilidade de uma alma transmigrar de um corpo a outro, após a morte de um ser"<sup>292</sup>. Após a caminhada que prepara leitor e narradora para o sobrenatural, esta se depara com uma moça em antiquíssimos trajes de amazonas. Essa moça, que se revelará como seu duplo no tempo, uma antiga encarnação, pode ser considerada como uma típica donzela em

---

<sup>290</sup> Ibid., p.72.

<sup>291</sup> Ibid., p.72.

perigo do Gótico tradicional, visto que aguarda um herói para juntos fugirem, provavelmente de uma família aristocrática que não tem interesse no casamento entre eles. Esse herói aguardado foi, todavia, possivelmente assassinado e, assim, não comparecerá ao encontro marcado. Uma vez, tendo abandonado o seu lar, a jovem não vê mais a possibilidade de voltar. Dentro de uma lógica antiga, ela está arruinada e, portanto, ao compreender que o herói não mais virá, ela opta pelo que lhe resta, em sua sensibilidade sombria, como última saída: O suicídio. A opção da moça de "O encontro" assemelha-se a de muitas personagens de Sylvia Plath, conforme verificado por Conger (in FLEENOR (Ed), 1983) que, ao analisar os aspectos góticos em *The Bell Jar*, de Sylvia Plath, observa, que não só nesta obra mas em muitas das poesias de Plath, a morte ou a completa perda do eu é preferível a uma meia vida resultante de um processo em que a mulher tem que ceder.

Com respeito à identificação do duplo, percebe-se que ele não se revela, na narrativa de Lygia Fagundes Telles em análise, imediatamente após o encontro da narradora com a moça em trajes de amazonas. Ao contrário, apesar de a moça lhe ser familiar desde o princípio, a identificação como seu duplo no tempo para a narradora só se dá no desfecho do conto, ápice da narrativa. Enquanto a identificação não ocorre, são observados indícios desse duplo. Já foi mencionado o reconhecimento da familiaridade da moça percebida pela narradora/protagonista, mas há outros, como o reconhecimento do broche e da gravata usados pela moça e do nome do lugar em que a moça morava (Valburgo) como um lugar conhecido, mas que não existia mais. Além disso, é a narradora que completa a frase da moça quando esta afirma estar esperando uma pessoa, é aquela quem, espontaneamente, diz o nome do rapaz esperado, buscando confirmação: "– Gustavo?"<sup>293</sup>, ao que a moça apenas confirma.

É por meio de pressentimentos e visões que a narradora toma consciência da realidade da moça, sem ainda, perceber, entretanto, sua identificação com ela. Ela pressente o drama e vislumbra uma cena que sugere uma relação familiar muito semelhante a das narrativas góticas tradicionais, a do pai aristocrático e autoritário que não permite uma união entre classes diferentes e utiliza de violência para determinar a obediência a suas regras. Nessa cena, um homem velho de camisa de renda e abotoaduras de rubis discute violentamente com um outro homem descrito

---

<sup>292</sup> LAMAS, 2004, p. 129.

pela narradora como "uma máscara de cera que flutuava na penumbra"<sup>294</sup>, mas identificado por ela, em seguida, como Gustavo. Durante a discussão, um dos homens dispara a garrucha e, apesar, de a narradora afirmar não conseguir identificar de onde originou-se o tiro, infere-se que ele tenha atingido o rapaz.

A revelação do drama pela visão dessa cena, incluindo a menção das abotoaduras vermelhas usadas pelo velho, remete ao uso da cor vermelha em "O encontro" como cor simbólica da morte. Lamas (2004) já aponta esse simbolismo, ressaltando que ele está presente não apenas no momento do tiro, na forma das abotoaduras, mas que se insinua em diversos momentos da narrativa: "tanto na pluma quanto na folhagem cor de brasa, na aranha ruiva, no sol, na gota de sangue do machucado com o espinho"<sup>295</sup>. Em diversos pontos da narrativa, índices variados presentes na natureza já apontavam para o desfecho em que haveria derramamento de sangue e morte.

A natureza acompanha também a identificação do duplo da narradora: "Escurecia. Uma névoa arroxeadada – e que eu não sabia se vinha do céu ou do chão – parecia envolvê-la numa aura. Achei-a impregnada da mesma falsa calma da paisagem"<sup>296</sup>. É quando a moça afirma que vai embora, todavia, que essa calma é interrompida por um vento gelado que, segundo a narradora, "soprou com tamanha força que me vi enrolada numa verdadeira nuvem de folhas secas e poeira"<sup>297</sup>. Com a moça pronta para partir e com a explosão de uma tempestade, a narradora percebe por fim: "Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era meu"<sup>298</sup>! O duplo então se confirma e a moça, que era a narradora em uma vida passada, foge à cavalo para cumprir o seu destino. Um relâmpago estoura e permite que a narradora vislumbre a pluma vermelha, pela última vez, antes de a moça jogar-se no abismo com o cavalo.

---

<sup>293</sup> TELLES, 1978, p.73.

<sup>294</sup> Ibid, p.74.

<sup>295</sup> LAMAS 2004, p. 136.

<sup>296</sup> TELLES, 1978, p. 74.

<sup>297</sup> Ibid., p. 74 e 75.

<sup>298</sup> Ibid., p. 75.

## Considerações Finais

Tendo como base a teoria polissistêmica de Itamar Even-Zohar e considerando sua abordagem teórica que reconhece a dinamicidade dos sistemas sócio-semióticos como estruturas heterogêneas e abertas que, em sua multiplicidade estrutural, correlacionam-se em movimentos de transferência e interferência cultural constante, foi possível identificar, nesta dissertação, a presença de elementos característicos do gênero Gótico nos treze contos selecionados da obra de Lygia Fagundes Telles.

O Gótico, pertencente a um sistema periférico britânico e que chegou a ser considerado pela Crítica como um subgênero, mostra sua força ao atravessar tempo e espaço e atingir uma obra contemporânea de uma escritora brasileira, mais de um século depois de ter tido sua morte declarada. Varma (1966) já havia apontado sua capacidade de atualização, ao citar Montague Summers que atribui ao Gótico o papel de precursor do Sobrenatural na literatura inglesa moderna, afirmando que:

"... certos temas sobrenaturais – bruxaria, fadas, vampiros, lobisomens, fantasmas amigáveis e não amigáveis, espectros dos vivos – histórias macabras de poderes invisíveis que causam medo, espanto e curiosidade e que continuam a florescer até os dias de hoje, todas bebem da velha fonte da ficção gótica. Nos contos modernos do estranho e assustador, traçamos os mesmos temas, racionalizados e semi-racionalizados, para atender nossas concepções alteradas quanto à relação entre a carne e o espírito.

Os símbolos do terrível e fantasmagórico são usados de modo eficaz no romance gótico: o triplo véu da noite, da desolação e do silêncio auxiliam a criação do efeito cumulativo do espanto sobrenatural. Os acompanhamentos e sugestões repulsivas criam as condições para uma estranha psicose. As histórias modernas de fantasmas trabalham nesse mesmo sentido<sup>299, 300</sup>.

---

<sup>299</sup> "...certain supernatural themes - witchcraft, fairies, vampires, werewolves [sic], ghosts friendly and unfriendly, wraiths of the living – such macabre tales for thrills, curiosity and awe of invisible powers that continue to pour in till today, all drink deep at the old fount of Gothic fiction. In modern tales of the eerie and weird, we trace the same themes, rationalized and semi-rationalized, to suit our altered conceptions of the relation between flesh and spirit.

The symbols of dread and the ghostly were used effectively in the Gothic Novel: the triple veil of night, desolation and silence aided the cumulative effect of supernatural awe. The gruesome accompaniments and suggestions conditioned and uncanny psychosis. Modern ghost stories work up to much the same effect".

<sup>300</sup> VARMA, 1966, p. 204 e 205, tradução nossa.

Nesta dissertação, foi possível observar que o Gótico, que atravessou os séculos na literatura inglesa, atravessou também oceanos, saindo do seu sistema periférico, que pode ser considerado também precursor de uma cultura de massa, e chegando a um sistema central, na obra de Lygia Fagundes Telles, uma escritora canônica, embora de uma literatura possivelmente considerada periférica frente às literaturas inglesa e norte-americana.

O Gótico nos treze contos de Lygia Fagundes Telles aqui analisados apresenta-se por meio de estilemas e elementos comuns às narrativas tradicionais do gênero. Dentre esses elementos, os mais frequentes nessas obras são a presença de relações de poder desequilibradas permeadas pela opressão; o trânsito entre dimensões com o enfrentamento da morte, como uma questão espiritual e sobrenatural; e a metamorfose, com o animismo e o antropomorfismo. Sendo assim, não por acaso, foram essas questões utilizadas para agrupar os contos em três diferentes seções no capítulo dedicado à sua análise.

Como já explicitado no capítulo 2 desta dissertação, os elementos selecionados para agrupar os contos nas diferentes seções não são exclusivos das narrativas cuja seção intitulam, mas constituem-se presenças góticas fundamentais, nesses contos, em torno das quais as narrativas revolvem. Todavia, é importante considerar que eles encontram-se presentes também em outros contos do *corpus*, em maior ou menor escala de importância.

A opressão como eixo das relações descritas nos contos da primeira seção, do capítulo 2, apresenta o desequilíbrio de poder tanto entre relações de gênero quanto no seio da família, em geral representada como uma instituição neurotizante e, por vezes, mesmo esquizofrenizante, como no caso do conto "WM". Em "Venha ver o pôr-do-sol" (TELLES, 1986), uma relação romântica sadomasoquista aparentemente dominada pela mulher, mostra-se tipicamente gótica, em que o homem utiliza de todas as ferramentas para atacar uma donzela que desconhece os sinais de perigo do mundo que a rodeia. A moça moderna no conto transforma-se na donzela gótica em perigo, que é aprisionada e abandonada à morte pelo terrível vilão, um ex-namorado que ela julgava dominar.

Em "A sauna" (TELLES, 2004), o vilão é bem sucedido em sua primeira empreitada, sendo capaz de subjugar a primeira namorada a ponto de destituí-la de

---

todo seu patrimônio emocional, isolando-a e afastando-a do tio que era seu único parente e companhia e induzindo-a a realizar um aborto do filho que esperava; e de seu patrimônio financeiro, fazendo-a vender a casa que era seu único bem, para depois abandoná-la. Nesta narrativa, todavia, apesar de bem sucedido em sua primeira relação com Rosa, o vilão não consegue repetir o feito no casamento com Marina, e termina ele por mostrar-se indefeso nessa relação, como um duplo de Rosa, temeroso de ser abandonado pela esposa rica, inteligente e independente, a quem não pode, nem ousa, controlar. Assim como no segundo casal descrito na narrativa de "A Sauna", o casal do conto "O jardim selvagem" (TELLES, 2004) apresenta uma relação homem/mulher em que a figura feminina é a figura dominadora, sendo que, nessa última narrativa, o feminino é representado como a figura da terrível *femme fatale* gótica, com características que a podem aproximar mesmo do demônio feminino súcubo. Diferente das narrativas góticas tradicionais, mas de modo espelhado, é o homem, não a mulher, que aparenta estar acuado e atemorizado com a figura da mulher, nessa narrativa. É esse homem que tem uma morte misteriosa no final do conto, enquanto a mulher sobrevive impune, visto que a única pessoa que poderia suspeitar dessa morte como um assassinato, em vez de suicídio, é a narradora da história, uma menina.

"WM" (TELLES, 2004) e "Potyra" (TELLES, 2004) guardam em comum o fato de seus narradores/protagonistas serem oriundos de famílias abusivas e negligentes, sendo que, em "WM", o abandono familiar gera um personagem cindido, possivelmente esquizofrênico; enquanto em "Potyra", a falta de amor, a desagregação da família, serve de pano de fundo para o crescimento solitário de uma criatura sobrenatural, um vampiro. O louco e o vampiro das duas narrativas têm em comum, entretanto, a marginalidade de suas vidas em sociedade, o isolamento a que são condenados pelo abandono que sofrem em suas famílias de origem, além da busca por um lugar em que se encaixem. O louco parece encontrar esse lugar na instituição psiquiátrica que o recebe; enquanto o vampiro o encontrará na morte e consequente reencontro com a amada índia Potyra.

Mesmo não sendo os elementos do Gótico mais importantes nas narrativas analisadas nas outras seções deste trabalho, a opressão e as relações de poder desequilibradas podem ser observadas em várias dessas narrativas como em

"Tigrela" (TELLES, 1998), em que Romana e a tigresa intercalam a posição tirânica do vilão gótico; "Anão de jardim" (TELLES, 2004), em que o anão descreve o assassinato do passivo professor de violoncelo pela sua esposa que é uma *femme fatale*; "Lua crescente em Amsterdã" (TELLES, 1998), em que um casal metamorfoseado em passarinho e borboleta, replica o par, vilão gótico e donzela em perigo, um atacando o outro, que não possui condições de se defender; "O encontro" (TELLES, 1978) em que o duplo da narradora/protagonista comete suicídio por ter seu relacionamento com o herói impedido, possivelmente, por um tirano familiar; e "Noturno Amarelo"(TELLES, 1998), que apresenta o passado da protagonista como a aproximação do de uma *femme fatale* que rouba o noivo da prima e trai o namorado que tenta o suicídio. Faz-se importante verificar a presença da opressão também nos contos acima mencionados para que se tenha consciência de que os elementos góticos eleitos como títulos das seções que agruparam os contos aqui em estudo foram assim selecionados para facilitar a apresentação da análise, não podendo ser vistos, todavia, como estanques, pois fazem parte de um todo, um conjunto de convenções do gênero Gótico que acarreta o aparecimento de outros estilemas comuns ao gênero, como o duplo, o estranho freudiano, o Fantástico, a já mencionada *femme fatale*, o castelo gótico e suas variações, como o labirinto, entre outros.

O segundo conjunto de contos explorado neste trabalho foi assim agrupado por apresentar a metamorfose como principal elemento gótico das narrativas. A metamorfose nas narrativas de Lygia Fagundes Telles já foi objeto de extenso estudo realizado por Silva (1985), estudo este utilizado, com frequência, como referência para esta dissertação. Entretanto, a análise de Silva (1985) tem como foco a verificação da presença da metamorfose na obra da escritora sem, contudo, preocupar-se com a ligação dessas metamorfoses a um determinado tipo de narrativa que privilegia o sobrenatural e que tem origens em um gênero remoto como o Gótico, que lhe serve de referência. As metamorfoses aqui observadas, por sua vez, mostram uma forte conexão com o estranho freudiano (FREUD, 1919, in SAGE, 1990) que engloba, dentro do conceito de metamorfose, além da pura transformação de um objeto, ou ser, em outro; a animização, ou seja, o fornecimento de

características animadas a objetos naturalmente inanimados; e a antropomorfização, que atribui características humanas a objetos ou seres vivos de outras espécies.

Desse modo, a metamorfose como elemento gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles pode ser observada tanto nos contos pertencentes à seção assim nomeada, como em "As formigas" (TELLES, 2004), em que se observa tanto a antropomorfização do sobrado e das próprias formigas, humanamente descritas e organizadas para um objetivo diverso de sua capacidade animal, quanto a animização dos ossos do anão, que se reorganizam para trazê-lo de volta à vida. Em "Tigrela", uma das possibilidades de interpretação sugere uma metamorfose simultânea da tigresa em mulher e da mulher em tigresa. "Anão de Jardim" descreve um anão de pedra que, em seu processo de animização, mostra-se mais humano que todos os seres humanos a seu redor. Finalmente, "Lua crescente em Amsterdã" apresenta uma metamorfose sobrenatural, transformando um homem e uma mulher em pássaro e borboleta, respectivamente. Em outras narrativas do *corpus* desta dissertação também é possível observar a ocorrência de metamorfoses. Em "A Caçada" (TELLES, 1986), o homem, que se identifica profundamente com a tapeçaria que retrata uma caçada na loja de antiguidades, se metamorfoseia no animal ali representado no momento de sua morte; em "WM", há a metamorfose de Wlado em Wanda, que é uma metamorfose psíquica acarretada por um processo de cisão do eu; e mesmo em "Potyra", é possível observar uma metamorfose parcial quando o vampiro narrador se apossa da linguagem das vítimas de que sorve o sangue, sejam estas humanas ou animais.

O terceiro grupo de contos, aqui estudado, foi assim organizado pelo fato de esses contos apresentarem, em comum, o trânsito de seus personagens entre dimensões diferentes de tempo e de espaço. Esse trânsito só pode ocorrer dentro de um contexto de gênero Fantástico, conforme nomenclatura de Todorov (1975), conectado também ao estranho freudiano, visto que apaga as fronteiras entre o real e o sobrenatural. Além disso, as quatro narrativas analisadas nessa seção têm também em comum o fato de seus personagens/narradores transitarem entre as dimensões para depararem-se, todos eles, de uma forma ou de outra, com a morte (temática central das narrativas góticas tradicionais). Em "A mão no ombro" (TELLES, 1998), o homem sonha um jardim em que deverá ocorrer sua morte, escapando ao acordar.

Todavia, o sonho se repete em estado de vigília e o homem retorna a esse jardim fora do tempo e do espaço para deparar-se, irremediavelmente, com a sua morte. Como na narrativa acima mencionada, em "A caçada" e "O encontro", os personagens se deparam com a sua própria morte, sendo que nesses dois contos, acrescenta-se outro elemento frequente nas narrativas góticas que é a presença da reencarnação. Nessas duas narrativas, os personagens transitam entre dimensões, encontrando seus duplos de outras vidas, e vivenciando novamente suas mortes, quer como espectador, como em "O encontro"; quer, novamente, como protagonista, como o homem que toma o lugar do animal prestes a morrer em "A caçada". Em "Noturno amarelo", o trânsito interdimensional também aparece conectado ao tema da morte, tanto a morte do amor entre o casal do princípio da narrativa, quanto a dos membros da família da personagem, embora não se saiba ao certo se esta seria uma morte de fato ou uma morte também simbólica. Com respeito ao tema da morte, parece ser comum nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, considerá-la como um transporte para outra dimensão ou uma metamorfose, mas quer seja este o caso, quer não, é possível constatar que todas as treze narrativas aqui analisadas tocam esse tema. Além dos três contos supracitados, no que concerne esse quesito, pode-se citar menções à morte em todas as outras narrativas.

A morte, por si só, entretanto, não representaria uma conexão com o gênero Gótico, mas tendo em mente as circunstâncias em que ela ocorre, com personagens sempre oriundos de relações opressivas, envolta em mistério e, em geral, ligada a assassinato ou intenções torpes, ela demonstra essa conexão de maneira clara. Sendo assim, podemos observar nos demais contos analisados, tanto a morte de fato quanto a morte simbólica, como a já mencionada morte do amor. No que diz respeito à morte física, real, podemos identificá-la no abandono da heroína de "Venha ver o pôr-do-sol" (TELLES, 1986), presa na catacumba em que aguarda sua própria morte; no aborto que Rosa comete em "A sauna", induzida pelo narrador; na morte de Wanda e no assassinato de Wing em "WM"; no estupro e cruel assassinato de Potyra, no conto de mesmo nome, e na vingança do vampiro da narrativa, que mata o assassino da amada com toques de sadismo, arrancando-lhe o coração; no assassinato do professor e também na destruição do próprio anão em "Anão de jardim" (TELLES, 2004); e mesmo no esqueleto do anão que parece estar

retornando dos mortos em “As formigas” (TELLES, 2004). Além desses exemplos, pode-se considerar a morte simbólica que, em geral, aponta para a morte do amor. Essa morte aparece em contos como “Venha ver o pôr-do-sol”, “Tigrela”, “A mão no ombro”, “Noturno amarelo” e “Lua crescente em Amsterdã”, sempre relacionada à morte física, como já demonstrados nos três primeiros contos desta lista e observados também nos dois últimos, sendo que em “Noturno amarelo” há a possibilidade de que os personagens estejam todos, ou em parte, de fato mortos; e que, em “Lua crescente em Amsterdã”, a morte seja o destino da borboleta atacada pelo pássaro.

Tendo observado a presença do Gótico nos treze contos de Lygia Fagundes Telles, é possível concluir que as transferências e interferências entre diferentes sistemas sócio-semióticos ocorrem, como prega a teoria polissistêmica de Even-Zohar (1990), tanto em sistemas de um só polissistema em sincronia, como de forma diacrônica entre sistemas de polissistemas diversos. O Gótico interferiu, e ainda interfere, em obras de seu próprio polissistema, o da Literatura inglesa, tanto do século XVIII quanto de hoje; interferindo também em outros polissistemas, de outras culturas e outros tempos, como nas obras neogóticas americanas; nos filmes hollywoodianos de vampiros, fantasmas e lobisomens; em desenhos animados como *Scooby-doo* (já mencionado anteriormente) e *Coraline* (2009), baseado no romance homônimo de Neil Gaiman (2002), e também nos contos contemporâneos da escritora brasileira aqui estudados. Persiste assim a força desse gênero através dos tempos, sendo o Gótico comparado por Varma (1966) com a mitológica Fênix:

“... o fabuloso pássaro da Arábia, que ao fim de sua longa vida constrói para si uma pira fúnebre de gravetos de canela, olibano, e outras madeiras aromáticas, a que ele acende com o abanar de suas asas para imolar-se, renovando magicamente desse modo sua juventude, também o romance gótico ressurge de suas cinzas em um novo esplendor, iluminado por novas glórias, rejuvenescido e purificado. Apesar de estar despido de suas antigas vestimentas, o mesmo espírito reencarna em novas formas. O romance gótico permanece uma coisa vital, uma força potencial na literatura de hoje”<sup>301, 302</sup>.

<sup>301</sup>“... the fabulous bird of Arabia , which at the close of his long life builds himself a funeral pyre of the twigs of cassia, frankincense, and other aromatic Woods, which He sets alight by the Fanning of his wings to immolate himself, thus magically renewing his youth, so also the Gothic romance even from its ashes rose in a new splendour, lit with new glories, rejuvenated and purified. Although its old garments have been cast aside, the same spirit is incarnate in new forms. The Gothic novel remains a vital thing, a potential force in the literature of today”.

Quanto aos treze contos que compõem o corpo da presente dissertação, cabe dizer que constituem uma amostra das obras da autora que sofrem interferência do Gótico, sendo possível ainda ampliar os estudos a esse respeito. Dentro dessa amostra, podemos afirmar, sobretudo, que as temáticas centrais da opressão e desequilíbrio de poder, da metamorfose como instauradora do sobrenatural e do trânsito entre dimensões que conduz à morte, aliadas aos demais estilemas góticos (mencionados no capítulo 1 e/ou constantes das tabelas anexas) presentes, formam um conjunto significativo de referências góticas, que contribuem para a manutenção do suspense e, por vezes, do terror, permitindo identificar Lygia Fagundes Telles como autora tributária da tradição gótica, filiada especificamente à linhagem radcliffiana do Terror.

---

<sup>302</sup> VARMA, 1966, p. 205.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### OBRAS DO CORPUS DE ANÁLISE:

TELLES, Lygia Fagundes. "Venha Ver o Pôr-do-Sol" em *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. "A Caçada" em *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. "A mão no ombro" em *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. "Lua crescente em Amsterdã" em *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. "Noturno amarelo" em *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. "Tigrela", em *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. "O Anão de Jardim" em *Meus Contos Preferidos*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. "As Formigas" em *Meus Contos Preferidos*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. "A Sauna" em *Meus Contos Preferidos*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. "Jardim Selvagem" em *Meus Contos Preferidos*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. "Potyra" em *Meus Contos Preferidos*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. "WM" em *Meus Contos Preferidos*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. "O encontro", em *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

### **OUTRAS OBRAS DA AUTORA:**

TELLES, Lygia Fagundes, *As Meninas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Durante Aquele Estranho Chá. Perdidos e Achados*, Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *A estrutura da Bolha de Sabão*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. *A noite escura e mais eu*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mistérios*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1980.

### **OBRAS TEÓRICAS:**

ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Forth Wortt: Aarcourt Brace, 6ª edição, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 4ª Edição. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BALDICK, Chris. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

BAUGH, Albert C., *Aestheticism and "Decadence" in A literary History of England. Book IV: The Nineteenth Century and after (1789-1939)*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1948, p. 1678.

BORGES, Florípedes do C. C. B. *Na contramão da história: o Bildungsroman feminino em Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Helena Parente Cunha* (Dissertação de Mestrado). Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2007.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Editora da Universidade de Brasília e José Olímpio Editora, Rio de Janeiro, 1997.

CAMARANI, Ana Luiza Silva, *Rousseau e os mitos das origens: a “Idade de Ouro” e o “Bom Selvagem in Anais do II Colóquio Rousseau*, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~jmarques/gip/AnaisColoquio2005/cd-pag-texto-04.htm>. Acessado em 19 de fevereiro de 2010.

DELAMOTTE, Eugenia C. *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York: Oxford University Press, 1990.

DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia M. V (Organizadoras). *Deslocamentos de Gênero na Narrativa Brasileira Contemporânea, São Paulo, Editora Horizonte, 2010*.

Ellis, Kate Ferguson. *The Contested Castle: Gothic novels and the subversion of domestic ideology*. Illinois, University of Illinois, 1989.

EVEN-ZOHAR, Itamar *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, Duke University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1772666>  
Accessed: 26/06/2009 12:43

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Laws of Culture Interference*. In Papers in Culture Research. 2005. Livro eletrônico, disponível em <http://www.even-zohar.com>  
Acessado em outubro de 2007.

\_\_\_\_\_. *Polysystem Theory (Revised)*. In Papers in Culture Research. Tel Aviv, 2005. Livro eletrônico, disponível em <http://www.even-zohar.com> Acesso em outubro de 2007.

\_\_\_\_\_. *The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer*. In Target 9 (2) pp. 373-381. 1997. Disponível em meio eletrônico em <http://www.even-zohar.com>  
Acesso em outubro de 2007.

\_\_\_\_\_. *Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research.*” in Canadian Review of Comparative Literature / Revue

---

Canadienne de Littérature Comparée XXIV:1, pp.15-34. 1997. Disponível em <http://www.even-zohar.com>. Acesso em outubro de 2007.

FLEENOR, Juliann (ed). *The Female Gothic*. Montreal: Eden Press, 1983.

FUKS, Julián. *Dossiê Lygia Fagundes Telles – A vida para criar bolhas de sabão*. Revista Entre Livros, Ano 3, nº 29, Segmento-Duetto Editorial, Setembro, 2007.

\_\_\_\_\_. *Dossiê Lygia Fagundes Telles – Entrevista: Na dor, a busca da beleza*. Revista Entre Livros, Ano 3, nº 29, Segmento-Duetto Editorial, Setembro, 2007.

GOMES, Carlos Magno S. *O mal estar na cena da escrita de Lygia Fagundes Telles*. (Tese de doutorado). Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2004.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HANSON, Helen. *Hollywood Heroines, Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. London: I. B. Tauris & Co Ltd., 2007.

HINCKLE, Jo Ann. *Gothic Castles, Gothic Mirrors: the Quest for Feminine Identity in the Gothic Novel*. Tese (MA). South Illinois University at Edwardsville, 1992.

HOGLE, Jerrold E. (Editor), *THE CAMBRIDGE COMPANION TO GOTHIC FICTION*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

INSITUTO MOREIRA SALES. *Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles*, nº 5, Março de 1998, 1ª Reimpressão de Janeiro de 2002.

KARL, Frederick, *Gothic, Gothicism, and Gothicists in A Reader's Guide to the 18th Century English Novel*. London, Thomas and Hudson, 1975. (Chapter 7)

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. London: Methuen, 1986.

HOWARD, Jaqueline. *Reading Gothic Fiction – A Bakhtinian Approach*. New York: Oxford University Press Inc., 2001.

LAMAS, Berenice S. *O Duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LUCAS, Fábio. *Dossiê Lygia Fagundes Telles – Com açúcar e com afeto*. Revista Entre Livros, Ano 3, nº 29, Segmento-Duetto Editorial, Setembro, 2007.

LUCENA, Suênio Campos. *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles*. (Tese de Doutorado). São Paulo: USP, 2007.

\_\_\_\_\_. "Alguns Temas em Lygia Fagundes Telles" in *Interdisciplinar*, Ano 3, v 5, nº 5. Sergipe: UFS, 2008.

MARULLI, Kathia Brienza Badini. *Um mergulho nas águas verdes de Lygia Fagundes Telles*. (Dissertação de Mestrado) Assis: UNESP/FCL, 2004.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na Aurora da Modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

MUSSEL, Kay. *Women's Gothic and Romantic Fiction. A Reference Guide*. London, Greenwood Press, 1981.

PUNTER, David and BYRON, Glennis. *THE GOTHIC*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

PUNTER, David. *The Literature of Terror – A HISTORY OF GOTHIC FICTIONS from 1765 to the present day*. New York: Longman, 1980.

\_\_\_\_\_. *The Literature of Terror – A HISTORY OF GOTHIC FICTIONS from 1765 to the present day. VOLUME 2. The Modern Gothic*. New York: Longman, 1980.

RIBEIRO, Juliana Seixas. *Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico*. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP: Unicamp, 2008.

ROBERTS, Bette B. *THE GOTHIC ROMANCE. Its appeal to Women Writers and Readers in Late Eighteenth-Century England*. New York: ARNO PRESS, 1980.

ROBERTS, Gwyneth et THORNLEY, G.C. *An Outline of English Literature*. Essex: Longman, New Edition, 1984, p.215.

ROSSET, Clément. *O Real e Seu Duplo: Ensaio sobre a Ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SAGE, Victor (Editor), *The Gothic Novel, A Selection of Critical Essays*, Hong Kong: The Macmillian Press Ltd., 1990.

SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. (Tese de Doutorado). Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *THE COHERENCE OF GOTHIC CONVENTIONS*. New York: Methuen, Inc. 1986.

SIGNIFICADO DE SONHOS. *Sítio da Internet Significado de Sonhos*. Disponível em: <<http://www.significadodesonhos.com/d.php>>. Acessado em 11 de fevereiro de 2010.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A Metamorfose nos Contos de Lygia Fagundes Telles*, Presença Edições, Rio de Janeiro, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Ficção Intertextual de Lygia Fagundes Telles*  
CEGRAF UFG, Goiás, 1992.

THOMSON, D. H. *A Glossary of Literary Gothic Terms*. Literature and Philosophy Department, Georgia Southern University, 2007. Disponível em: <<http://personal.georgiasouthern.edu/~doug/goth.html>>. Acessado em setembro de 2007.

TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic, A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: CORNELL UNIVERSITY PRESS, 1975

VARMA, P. Devendra. *The Gothic Flame. Being a History of the GOTHIC NOVEL in England. Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*. New York: Russell & Russell, 1966.

WOLSTENHOLME, Susan. *Gothic (Re)Visions: Writing Women as Readers*. Albany: State University of New York Press, 1993.

**ANEXO I - Elementos góticos dos contos em que a opressão é o eixo da narrativa**

<b>ELEMENTOS DO GÓTICO / CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	<b>Venha ver o pôr-do-sol</b>	<b>WM</b>	<b>A Sauna</b>	<b>O Jardim Selvagem</b>	<b>Potyra</b>
<b>Armadilha e Aprisionamento</b>	X				
<b>Bruxas e Bruxaria</b>	X				
<b>Castelo Gótico</b>	X				X
<b>Cemitério</b>	X				
<b>Claustrofobia</b>	X		X		
<b><i>Doppelgänger</i>/Duplo</b>	X	X	X		
<b>Reencarnação/Vida após a morte</b>					X
<b>Exorcismo</b>			X		
<b><i>Femme Fatale</i></b>			X	X	
<b>Grotesco</b>		X	X	X	X
<b>Heroína Perseguida</b>	X		X		
<b>Herói-vilão</b>	X		X		X
<b>Horror</b>		X			X
<b>Labirinto</b>	X			X	
<b>Judeu Errante</b>					X
<b>Loucura</b>		X			
<b>Maldição Ancestral</b>					X
<b>Maravilhoso</b>					X

## Elementos góticos dos contos em que a opressão é o eixo da narrativa

<b>ELEMENTOS DO GÓTICO / CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	<b>Venha ver o pôr-do-sol</b>	<b>WM</b>	<b>A Sauna</b>	<b>O Jardim Selvagem</b>	<b>Potyra</b>
<b>Masoquismo</b>	X		X	X	
<b>Mistério</b>		X		X	X
<b>Narrador não confiável</b>		X	X	X	X
<b>Neblina</b>					X
<b>O estranho freudiano</b>		X			
<b>Possessão</b>		X			X
<b>Protagonista Masculino Perseguido</b>		X		X	X
<b>Retorno dos Mortos</b>		X			X
<b>Roubo de Túmulos</b>	X				
<b>Ruína</b>	X				
<b>Sadismo</b>	X	X		X	X
<b>Sensibilidade Sombria</b>	X	X		X	
<b>Sonhos Premonitórios/Pesadelos</b>				X	X
<b>Súcubo</b>				X	
<b>Superstição</b>	X			X	
<b>Terror</b>	X			X	

## Elementos góticos dos contos em que a opressão é o eixo da narrativa

<b>ELEMENTOS DO GÓTICO / CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	<b>Venha ver o pôr-do-sol</b>	<b>WM</b>	<b>A Sauna</b>	<b>O Jardim Selvagem</b>	<b>Potyra</b>
<b>Transformações/Metamorfozes</b>		X			X
<b>Vampiro</b>					X
<b>Vingança</b>	X				X

## ANEXO II - Elementos góticos dos contos em que a metamorfose é elemento do sobrenatural

ELEMENTOS DO GÓTICO / CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES	Tigrela	As Formigas	Anão de Jardim	Lua Crescente em Amsterdã
Armadilha e Aprisionamento	X		X	
Bruxas e Bruxaria		X		
Castelo Gótico	X	X	X	
Claustrofobia		X	X	
<i>Doppelgänger</i> /Duplo	X	X		
Reencarnação/Vida após a morte		X	X	
Fantasma		X		
<i>Femme Fatale</i>	X		X	
Heroína Perseguida		X		
Herói-vilão				X
Horror				
Labirinto				X
Judeu Errante			X	
Loucura				
Maldição Ancestral				
Maravilhoso			X	X
Masiquismo			X	X
Mistério		X	X	X

## Elementos góticos dos contos em que a metamorfose é elemento do sobrenatural

<b>ELEMENTOS DO GÓTICO / CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	<b>Tigrela</b>	<b>As Formigas</b>	<b>Anão de Jardim</b>	<b>Lua Crescente em Amsterdã</b>
<b>Narrador não confiável</b>	X	X		
<b>O estranho freudiano</b>	X	X	X	X
<b>Parafernália Sobrenatural (retratos que falam ou se movem; estátuas que tomam vida; esqueletos animados; portas, portões, portais, passagens diversas que se abrem e fecham de modo independente e inadequado; mensagens secretas e manuscritos antigos; câmaras proibidas ou compartimentos secretos e outros.)</b>		X	X	
<b>Possessão</b>		X		
<b>Protagonista Masculino Perseguido</b>			X	
<b>Retorno dos Mortos</b>		X		
<b>Ruína</b>		X	X	
<b>Sadismo</b>				X
<b>Sensibilidade Sombria</b>		X	X	
<b>Sonhos Premonitórios/Pesadelos</b>		X		

## Elementos góticos dos contos em que a metamorfose é elemento do sobrenatural

<b>ELEMENTOS DO GÓTICO / CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	<b>Tigrela</b>	<b>As Formigas</b>	<b>Anão de Jardim</b>	<b>Lua Crescente em Amsterdã</b>
<b>Suspense (manutenção do)</b>	X	X	X	
<b>Terror</b>		X	X	
<b>Transformações/Metamorfoses</b>	X			X
<b>Vingança</b>				X

## ANEXO III - Elementos góticos dos contos que transitam entre dimensões

ELEMENTOS DO GÓTICO / CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES	A Mão no Ombro	O Encontro	Noturno Amarelo	A Caçada
Armadilha e Aprisionamento	X			X
Castelo Gótico		X	X	X
Claustrofobia	X			X
<i>Doppelgänger</i> /Duplo	X	X	X	X
Reencarnação/Vida após a morte		X	X	X
Fantasma		X	X	
<i>Femme Fatale</i>			X	
Heroína Perseguida		X		
Herói-vilão			X	
Labirinto	X	X	X	X
Loucura				X
Maravilhoso		X		
Masiquismo			X	X
Mistério	X	X	X	X
Narrador não confiável	X		X	X
Neblina		X		X
O estranho freudiano	X	X	X	X
Parafernália Sobrenatural (retratos que falam ou se movem; estátuas que tomam vida; esqueletos animados;			X	X

<b>ELEMENTOS DO GÓTICO / CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES</b>	<b>A Mão no Ombro</b>	<b>O Encontro</b>	<b>Noturno Amarelo</b>	<b>A Caçada</b>
portas, portões, portais, passagens diversas que se abrem e fecham de modo independente e inadequado; mensagens secretas e manuscritos antigos; câmaras proibidas ou compartimentos secretos e outros.)				
<b>Possessão</b>				X
<b>Protagonista Masculino Perseguido</b>	X			
<b>Retorno dos Mortos</b>		X	X	
<b>Ruína</b>	X			X
<b>Sadismo</b>			X	
<b>Sensibilidade Sombria</b>		X		X
<b>Sonambulismo</b>	X			
<b>Sonhos Premonitórios/Pesadelos</b>	X	X		X
<b>Suspense (manutenção do)</b>	X	X	X	X
<b>Terror</b>		X		X
<b>Transformações/Metamorfozes</b>				X